

*Facts are facts!*  
El *Drag* como nueva forma de arte total

**Autor:** Pablo Carral Sánchez  
**Tutor:** Miguel Anxo Rodríguez González



## ÍNDICE

<b>1 – RESUMEN</b> .....	<b>1</b>
<b>2 – INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>2</b>
<b>3 – METODOLOGÍA</b> .....	<b>3</b>
<b>4 – ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>Arte y Subculturas (4.1)</b> .....	<b>4</b>
<b>Situación de los estudios académicos sobre Drag (4.2)</b> .....	<b>7</b>
<b>5 – DESARROLLO DEL TRABAJO</b> .....	<b>10</b>
<b>Relación del Drag con la comunidad LGTBIQ+ (5.1)</b> .....	<b>10</b>
Origen del término (5.1.1) .....	11
Vinculación con la comunidad (5.1.2).....	12
<b>Apertura de límites (5.2)</b> .....	<b>13</b>
Los 80’s y 90’s – La figura del <i>Club Kid</i> y Aparición en medios de masas (5.2.1).....	14
Los 2000 – Inmersión en la cultura hegemónica (5.2.2) .....	19
Del 2010 en adelante – La ruptura de límites (5.2.3) .....	21
<b>Arte y Estética Drag (5.3)</b> .....	<b>25</b>
Diversidad de creadores (5.3.1).....	26
Asunción de disciplinas diversas (5.3.2) .....	27
<i>Drag</i> y arte total (5.3.3).....	32
<b>Análisis del proceso de capitalización del formato (5.4)</b> .....	<b>35</b>
Consecuencias positivas (5.4.1).....	36
Consecuencias negativas (5.4.2).....	37
<b>6 – Conclusiones</b> .....	<b>39</b>
<b>7 – Bibliografía</b> .....	<b>40</b>
<b>8 – Webgrafía</b> .....	<b>41</b>
<b>9 – Anexos</b> .....	<b>45</b>

## 1 – RESUMEN

---

Este proyecto nace por la creciente importancia social y repercusión estética que está generando el fenómeno *drag* en el panorama del arte internacional. Sin embargo, a pesar de su emergente relevancia, todavía no existe un reflejo sólido en los estudios académicos que lo incluya en las narrativas de la historia del arte, siendo abordado únicamente desde perspectivas que se centran en su dimensión social y vocación reivindicativa.

De esta forma, se pretende arrojar un nuevo punto de vista sobre el *drag*, como una práctica artística capaz –en las últimas décadas– de elevarse a las esferas de la cultura hegemónica gracias a su presencia y difusión en los medios de masas. El estudio se adentra especialmente su facultad para asumir, dentro de la performatividad, elementos de diferentes disciplinas artísticas con el objetivo de proporcionar al espectador una experiencia multisensorial. Bajo estos preceptos, podríamos incluso estudiarlo y defender su existencia como una nueva obra o, mejor dicho, forma de arte total.

Palabras Clave: drag, performatividad, medios de masas, arte total.

### RESUMO

Este proxecto nace pola crecente importancia social e repercusión estética que está xerando o fenómeno drag no panorama da arte internacional. Non obstante, a pesar da súa emerxente relevancia, todavía non existe un reflexo sólido nos estudos académicos que o inclúan nas narrativas da historia da arte, abordándoo únicamente dende perspectivas que se centran na súa dimensión social e vocación reivindicativa.

Desta forma, preténdese achegar unha nova mirada sobre o drag, como unha práctica artística capaz -nas últimas décadas- de elevarse ás esferas da cultura hexemónica grazas á súa presenza e difusión nos medios de masas. O estudo adéntrase especialmente na súa facultade para asumir, dentro da súa performatividade, elementos de diferentes disciplinas artísticas co obxectivo de proporcionar ó espectador unha experiencia multisensorial. Baixo estos preceptos, poderíamos incluso estudialo e defender a súa existencia como unha nova obra ou, mellor dito, forma de arte total.

Palabras Chave: Drag, performatividade, medios de masas, arte total.

## ABSTRACT

This project was born due to the growing social importance and aesthetic repercussion that the drag phenomenon is generating in the international art scene. However, despite its emerging relevance, there is still no solid reflection in the academic studies that includes it in the narratives of the history of art, being approached only from perspectives that focus on its social dimension and reivindicative vocation.

In this way, it is intended to bring a new point of view on drag, as an artistic practice capable -in recent decades- of rising to the hegemonic culture due to its presence and diffusion in the (mass) media. The study specially delves into its faculty to assume within its performativity, elements of different artistic disciplines with the aim of providing the viewer with a multisensory experience. Under these precepts, we could even study and defend its existence as a new total artwork or, rather, total art form.

Key Words: Drag, performativity, mass media, total art form.

---

## 2 – INTRODUCCIÓN

Lo que tradicionalmente se ha configurado como un ejercicio (sub)cultural de la comunidad *queer* relegado a las esferas de la marginalidad y de la vida nocturna, se alza en la actualidad como uno de los fenómenos emergentes de la cultura de masas.

Este trabajo se propone explorar la historia del *drag* desde sus orígenes. Una práctica que nació en unos espacios privados y seguros, que se articulaban como bastiones de libertad para todos aquellos que se veían marginados por las culturas hegemónicas –ya sea por cuestiones de identidad, sexualidad o étnicas–. Cómo fue evolucionando a lo largo del siglo XX hasta configurarse como un arte de performance y salir a los espacios públicos, aunque todavía refugiada de la mirada normativa, construyendo un sistema interno de relaciones que supliese las carencias de las que la sociedad les privaba.

Por más que el sistema de familias articulado en la escena *ballroom* se sostuviera por sí mismo –aunque de manera un poco precaria–, el *drag* comenzó a realizar incursiones en canales de difusión más amplios. Así, el cine *underground*, la televisión o la música pop fueron los espacios que acogieron esta práctica para darles apoyo y difusión, en lugar de en los espacios “consagrados” del arte; aunque incluso ahí se infiltró, brevemente, el *drag*.

Desde los años 2000, esta práctica se sumergió en las aguas del *mainstream*, de tal manera que comienzan a aparecer plataformas dedicadas únicamente a la difusión de esta práctica y de los miembros de la comunidad que la integran. Comenzó a sentirse una mayor aceptación del *drag* como una oportunidad para dar a conocer la cultura *queer* y expandir sus horizontes. Así mismo comenzó a sentirse una sed cada vez mayor por parte de la audiencia dominante de más contenido *drag*. Esto trae consigo una mayor cantidad de oportunidades para que los artistas hagan progresar sus carreras, accedan a mejores recursos económicos y una producción artística más dinámica y plural. Pero ¿puede esto acarrear alguna consecuencia negativa para el resto de los miembros de la comunidad?, ¿se favorece la imagen específica de un tipo de performer para contentar a las masas?, o lo que parece más alarmante, ¿está a caso produciéndose un “lavado de cara” del *drag* para enmarcar en los códigos de la normatividad esta práctica subcultural?

De una forma u otra, el *drag* ha estado presente como un elemento subyacente en parte de los grandes momentos de la historia del arte contemporáneo –bien tras las fotografías con polaroid de Warhol, tras la intervención sobre la postal de la Mona Lisa de Marcel Duchamp o tras el cine de autores consagrados como John Waters o Pedro Almodóvar–. Con todo, no se ha elaborado todavía un discurso desde las esferas académicas referentes al mundo del arte y la estética que lo aborden en su variada diversidad. ¿Cómo es posible que se de esta diversidad dentro de una práctica artística subcultural?, ¿qué es lo que lo permite?, ¿se han abierto las puertas a nuevos *performers*? Una de las grandes cuestiones de la historia del arte en los últimos siglos ha sido la aspiración a una alianza de las artes, que, sincronizadas, trabajan por un mismo propósito. ¿Podemos encontrar este trabajo común en las disciplinas que participan para la conformación del *drag*?, y en este sentido, ¿podemos atribuir la categoría de “arte total” al *drag*?

### **3 – METODOLOGÍA**

A través de un recorrido –eminentemente– histórico, se pretende analizar los diferentes procesos por los que el arte *drag* se ha visto sometido, especialmente en las últimas cuatro décadas, para así lograr entender la verdadera complejidad y riqueza que subyacen en esta práctica. Deconstruir el proceso de capitalización al que el medio se ve sometido de tal manera que sea posible revelar las consecuencias que puede acarrear a la comunidad. Y

por último, a través del análisis de sus practicantes y las modalidades artísticas que se conjugan en su desarrollo, ahondar en la posibilidad de que esta disciplina se convierta en la nueva forma de arte total.

Por la naturaleza del tema que se estudia los títulos que se manejan son bastante recientes. En este sentido, resultan clave para el proyecto las publicaciones de aquellos autores que se centren en cuestiones de identidad de género –como son Judith Butler o María José Belbel–, igualmente, los que se centren en cuestiones culturales –Britto García, Dick Hebdige– o específicamente en cuestiones de *drag* –Simon Doonan, Iván A. Villanueva Jordán, Fenton Litwiller, Andres Mario Zervigon, Carl Schottmiller, Michael Moncrieff y Pierre Lienard, etc.–; así como artículos en prensa y publicaciones digitales, que bien aborden el *drag* en su sentido más mediático, o bien entrevistas a *performers*. Por otro lado, no puede dejar de mencionarse la importancia de las fuentes directas en este trabajo, como los documentales *Paris is Burning*, *Kiki – Live Your Truth* o *Party Monster: The Shockumentary*, los testimonios de *drag performers* como RuPaul o Walt Cassidy, sus actuaciones documentadas, los programas televisivos...

#### **4 – ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Es necesario apuntar antes de entrar en materia, que para el estudio del *drag* es importante hacer un ejercicio reflexivo sobre las formas de presentación –o formas estilísticas, como propondrá Hebdige– de los modos de vida de las diferentes comunidades disidentes, que se presentan ante la sociedad con una apariencia que difiere notablemente de la promovida por cultura hegemónica.

##### **Arte y Subculturas (4.1)**

Mientras que la Real Academia Española todavía no ha incluido el término “subcultura” en su diccionario, podemos encontrar esta acepción en fuentes extranjeras, como por ejemplo la recogida en el Diccionario de Cambridge –en su cláusula online, *Subculture*– donde aparece definida como “las formas de vida, costumbres e ideas de un grupo particular de personas dentro de una sociedad que son diferentes del resto de esa sociedad”<sup>1</sup>. A esto sería interesante sumarle los matices que plantea la profesora de la

---

<sup>1</sup> Trad. del autor. Cita original: “The way of life, customs, and ideas of a particular group of people within a society that are different from the rest of that society”

Universidad Central de Venezuela, Andrea Imaginario, en tanto en que identifica estos rasgos distintivos con el vestuario, gustos musicales o lenguaje y dispone que todos estos serían tolerados por la cultura hegemónica, de lo que se desprende que no necesariamente iría ligada a ellas un factor de confrontación (Imaginario: 2019-A).

Identifica entonces, de forma separada, aquellos movimientos culturales –también minoritarios– que se enfrentan al orden social ya que éste genera en ellos “inconformidad, malestar, frustración, indignación o resistencia [...] y en este sentido, desafían las normas establecidas en la sociedad” (Imaginario: 2019-B), a los que denomina “Contraculturales”<sup>2</sup>. Sin embargo, tanto ella como el historiador Luis Britto García están de acuerdo en que las contraculturas tienen la capacidad de ser “captadas” por ese orden dominante y ser transformadas en “subculturas de consumo”, arrebatándoles su poder subversivo (Britto García: 1984, 40 – 41). Un ejemplo claro de esto sería el proceso de mercantilización a los que se someten los diferentes símbolos de las contraculturas –como puede ser la bandera del colectivo LGTBIQ+– para obtener como resultado productos comerciales que, si bien mantienen de alguna forma su significado iconológico, ya no son capaces de “conmover los cimientos de la sociedad” (Ibid., 45).

Existen otras posturas que no niegan una vocación subversiva en las subculturas, como es la expuesta por Dick Hebdige en *Subcultura: El significado del estilo* (1979). Recoge el testigo de Theodore Roszak defendiendo la división latente entre la clase dominante y la de clase trabajadora, en la que las subculturas emergen por intereses –y discriminaciones– comunes, pero va un paso más allá y lo ubica en una nueva esfera ayudándose de ejemplos como puede ser el fenómeno *punk/ glitter rock* que despertó David Bowie a principios de la década de los setenta (Hebdige: 1979, 86). Pese a que los seguidores del artista no lidiaban directamente con las problemáticas a las que se enfrentaban los estudiantes universitarios o los trabajadores de las factorías, mediante el uso de maquillaje, tintes capilares y una estética *camp*, estaban explorando un espacio en el que expresar una identidad no-normativa y desafiando a su vez, en un plano simbólico,

---

<sup>2</sup> El término es originalmente acuñado por el teórico Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1968) pero, tal y como apunta Imaginario, en él hace más bien una reflexión sobre la sociedad tecnócrata y los mecanismos que impulsaron a los sectores juveniles a levantarse contra esta –más que abordar la diversa naturaleza de los sectores contraculturales por cuestiones de sexualidad, etnia, religión, etc.

la “naturalidad” de los estereotipos de clase y género (Ibid., 122 – 123). Entiende además que las tensiones que se producen entre el grupo dominante y los que se ven subordinados a éste pueden manifestarse en las “superficies de la subcultura”, bajo unos estilos “confeccionados a partir de objetos –cotidianos– que adquieren [...] una doble dimensión simbólica”: advertir al resto de la sociedad dominante su condición diferenciada, a la vez que se postulan –para quienes los erigen como iconos– como “signos de una identidad prohibida, en fuentes de valor” (Ibid., 14 – 15) y se les hace “significar en forma de un estilo” (Ibid., 16).

Mediante este y otros ejemplos (como los *hipsters*, *mods*, *beats*, *teddy boys*...) llega a la conclusión de que las subculturas no son otra cosa que formas expresivas. Estas revelan, en última instancia, “la tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas”, siendo precisamente esa tensión la que “se expresa figurativamente en forma de estilo subcultural [...] utilizando los bienes de la industria cultural para expresar su propio conflicto” (Ibid., 124). Advierte también, como hizo Britto García, de los peligros a los que se ven expuestas las subculturas ante la “industria cultural”, que tiene esa capacidad de absorber los componentes de su estilo y transformarlos mediante una cruda “explotación comercial” en productos que, afirma, “conducirá(n) a la desactivación del poder subversivo de la subcultura” (Ibid., 130 – 131), pudiendo llegar a difundir una imagen estigmatizada de ellas.

Ubicados estos conceptos es necesario, todavía, realizar dos últimos apuntes al respecto de la subcultura que se estudia en este trabajo:

Por un lado, tal y como indica Rusty Barret (2017) si bien la comunidad *drag* supone una subcultura en sí misma, emerge y es abarcada por otra subcultura –en este caso, la vinculada a la comunidad LGTBIQ+, además de que es capaz de desarrollar las suyas propias (Barret: 2017, 1). Para aclararlo, podemos recurrir aquí al concepto que recoge Barret, planteado por Laud Humphreys<sup>3</sup> para referirse a un tipo de culturas intermedias, que difieren de la cultura hegemónica dominante, pero a su vez contienen sus propias subculturas; las denominadas “culturas satélites” (Humphreys: 1979: 139, en Barret: 2017, 1). Entonces, el *drag* –del mismo modo que los *bears* o *leathermen*– se configura

---

<sup>3</sup> Que a su vez es tomado de la obra de 1948 de T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*.

como una de las subculturas de la “satélite” que es la LGTBIQ+, a la vez que es capaz de acoger en sí misma otras (sub)subculturas –como las *glam queens*, *drag kings*...

Por otro, si bien es entendido y se manifiesta como una subcultura, el *drag* también hace referencia al ejercicio artístico que desarrolla este colectivo. El reconocimiento de la práctica estética de las subculturas como un producto artístico es algo que tradicionalmente no se ha tenido en cuenta, a no ser que se vincule directamente con otro de los ejercicios de las disciplinas de las llamadas “bellas artes”, como puede ser el caso del subgénero musical que se desarrolla entorno al movimiento *punk*. Sin embargo, en cuanto al *drag*, éste no solo cuenta con una relevancia político-social, sino también estética, “basada precisamente en el trabajo de representación de estos sujetos” (Villanueva Jordán: 2014, 59). Es así como plantea que el valor de esta práctica recae en su propia existencia, “en nuestro medio social y en nuestro circuito cultural”, y no en su función como tal (Ibid).

#### **Situación de los estudios académicos sobre *Drag* (4.2)**

Aun cuando el *drag* comienza a tener una presencia cada vez mayor en la dimensión de la investigación académica, sigue siendo un ámbito con poco volumen de estudio desde un punto de vista puramente estético y que le den cabida en los discursos hegemónicos de la historia del arte, sobre todo en el panorama español. Como señala la investigadora Esther Newton, la mayor parte de la investigación académica con relación a esta práctica/subcultura, se ha centrado en las “motivaciones sociopolíticas e identitarias”, así como las críticas que realiza hacia los roles de género tradicionales (Newton: 1972, 6).

Quizás uno de los nombres más mencionados en esta área de la investigación sea el de la filósofa Judith Butler, quien ha recurrido en más de una ocasión al *drag* para argumentar diferentes aspectos de su teoría sobre la performatividad del género. Para lo que nos concierne, interesan especialmente dos títulos: *Gender Trouble: Feminism and the subversión of identity* (1990) y *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”* (1993).

En el primero, tal y como indica el investigador Iván Villanueva Jordán, realiza una valoración del *drag* por su capacidad revolucionaria como una “práctica estratégica que conducirá a la subversión de la [...] heteronormatividad” (Villanueva Jordán, 2014: 42).

Encuentra en este momento en el *drag* una posición paradigmática para lograr que el género adopte un carácter diferido por su naturaleza disidente y su manera tan singular de usar un lenguaje capaz de conformar una realidad compartida (Ibid, 58). Le concede un papel central en la teoría de la performatividad como un acto subversivo que se opone a la matriz, que será teatral siempre y cuando “imite y haga hiperbólica la conversación discursiva que también interviene” (Butler: 1990, 147).

En este segundo título, Butler manifiesta:

Quiero subrayar que no existe una relación necesaria entre el drag y la subversión, y que éste bien puede usarse al servicio tanto de desnaturalización y reidealización de las (hetero)normas hiperbólicas de género. [...] En este sentido, entonces, el *drag* es subversivo en la medida en que reflexione sobre la estructura imitativa mediante la cual se produce género hegemónico y dispute el reclamo de la heterosexualidad como lo natural y original. (Butler: 1993, 125)

Empieza a desplazar ese carácter subversivo como factor inherente a la práctica, reconociendo que no todas las performances –o los *performers*– cuentan con dicho potencial. Este “paso atrás” en la identificación del *drag* como una práctica subversiva se justifica porque, si bien puede usarse para la desnaturalización de los códigos de género, también puede suponer la reidealización de los mismos.

Este argumento que plantea que el *drag* es –o tiene la potencia de ser– una burla sobre la mujer o sobre la feminidad tiende a confundir a, en este caso, las *drag queens*, con los espectáculos de travestismo<sup>4</sup> producidos generalmente por hombres heterosexuales (cis-género, blancos y de clase alta), a pesar de que difieren mucho en contenido e intención (Barrett: 2017, 38). Mientras estos últimos han sido vistos como quienes verdaderamente hacen una burla intencionada sobre la feminidad o los atributos sociales de la mujer, los teóricos queer tienden a glorificar el *drag* como “una fuerza deconstructiva altamente política que trabaja para socavar las suposiciones de género” (Ibid., 39). De hecho, discursos como el de Fenton Litwiller en *Normative drag culture and the making of*

---

<sup>4</sup> Como se recoge en Zervigon (2004), *Drag Shows: Drag Queens and Female Impersonators*, el término “Travestismo” es acuñado por Magnus Hirschfeld en 1910 en su libro *The Transvestites: The Erotic Drive to Cross-Dress*, reeditado en 1991 por la editorial Prometheus Books y traducido por Michael A. Lombardi-Nash

*precarity* plantean que la razón por la que los espectadores disfrutaban tanto de todo tipo de espectáculo *drag*, es porque la performance ilumina con bastante claridad el marco normativo de género como algo fabricado; el género, no como algo que se “es”, sino como la identidad que uno “hace” (Litwiller: 2020, 601 – 602).

Tal y como se ha expuesto, la interpretación del *drag* como un movimiento que implica una vocación subversiva por emanar de los márgenes no hegemónicos de la sociedad ha sido debatido y cuestionado entre los diferentes autores. La conclusión general es que, al igual que este entendimiento del *drag* –en lugar del travestismo– como una práctica misógina, la visión del *drag* como “inherentemente subversiva” impone en la práctica un “significado unidimensional a la identidad personal de un grupo en particular” (Ibid., 39 – 40). Posea o no de manera innata una naturaleza subversiva, lo más coherente parece ser apelar a su carácter transgresor, que es innegable, tal y como defiende Villanueva Jordán (2014, 59).

Existen también enfoques como es el que aplica Andres Mario Zervigon en su capítulo “Drag Shows: Drag Queens and Female Impersonators”, recogido en *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater* (Summers: 2004) que estudian el drag en base a dos modalidades: *Low Camp* y *High Camp*. Por un lado, el *drag* del *Low Camp* sería aquel que mediante un humor histérico es capaz de constituir una crítica a los roles de género con la que la comunidad queer puede identificarse empáticamente (Zervigon: 2004, 89 – 90). Artistas como Lady Bunny o Sherry Levine ofrecen buenos ejemplos de un *drag low camp*. En contraste, el *drag* del *High Camp* adopta un enfoque mucho más serio: este tipo de intérpretes tienden a idealizar, más que a criticar, ofreciendo su performance como “una expresión auténtica que se devuelve a una audiencia adoradora” (Ibid., 90)

En los últimos años, además, se han incorporado a la lista estudios académicos sobre *drag* aquellos que se centran en la emergente popularidad y difusión de la que han gozado esta subcultura y su práctica artística en los medios de masas, especialmente a raíz del fenómeno generado alrededor del *reality* americano *RuPaul’s Drag Race*. Tanto es así, que ya existen trabajos como el llevado a cabo por el Dr. Carl Schottmiller en 2018, que ponen de relieve la abundante densidad de estudios que se han centrado alrededor de este

fenómeno. Los organiza en cuatro áreas clave de investigación –aunque ninguna de ellos lo relacione con la expresión artística que el *drag* es en sí mismo–. Primero, la que analiza el programa en “términos de referencias intertextuales”; segundo, en estudios lingüísticos, que “analizan cómo los concursantes usan el lenguaje para construir identidades compartidas/ o bien alterar las normas dominantes”; tercero, aquellos que “analizan las relaciones de *Drag Race* con un sistema más amplio de consumismo, neoliberalismo y capitalismo; y por último, el más amplio con diferencia, los que “investigan el programa en términos de problemas de representación” (Schottmiller: 2018, 4).

Es por esta falta de una visión académica que ponga en relación los factores sociológicos y políticos del *drag* con su expresión estética y manifestación artística, que se hace necesaria la producción de más trabajo de este tipo desde el campo de la historia del arte.

## **5 – DESARROLLO DEL TRABAJO**

### **Relación del *Drag* con la comunidad LGTBIQ+ (5.1)**

Aunque en la actualidad el *drag* haya abierto sus puertas, no sólo a un mayor “público pasivo” –espectadores–, sino también a una mayor variedad agentes activos –nuevos tipos de *performer*<sup>5</sup>–, el germen de su existencia se encuentra en las experiencias de las vidas de las personas *queer* y racializadas, en un ambiente de marginación y disidencia.

Los procesos de construcción de la subjetividad de la inmensa mayoría de las personas están atravesados por la misoginia, el clasismo, la homofobia y el racismo en los que hemos sido educadas/ socializadas, por lo que aprender tiene que ver con un proceso inacabable de desaprender (Belbel: 2012, 160)

Es ese “proceso inacabable de desaprender” del que habla María José Belbel lo que posibilita la propia existencia del *drag*. En un contexto en el que la homosexualidad –no sólo en términos de “hombres gays”, sino toda existencia *queer*– era perseguida y los códigos sociales validaban todo tipo de conductas de racistas<sup>6</sup>, los miembros de la

---

<sup>5</sup> Dejando a un lado la exclusividad de esta práctica artística a miembros de la comunidad LGTBIQ+.

<sup>6</sup> Ya que tampoco se puede olvidar papel tan importante que han jugado a favor de la visibilización y liberación de la práctica *drag* todas las personas racializadas, generalmente mujeres trans, que estaban explorando su propia identidad a través de estos lenguajes. Ejemplo de ello es la labor que realizó Marsha P. Johnson en el panorama neoyorkino desde 1969 (y hasta su muerte en 1992) tras la redada y los ataques

comunidad buscaban reunirse en espacios privados en los que poder expresarse de forma segura: los *Ballroom*<sup>7</sup> (Willsbrough: 2019, 2 – 3). Era aquí precisamente donde eran capaces de liberarse de los códigos normativos heredados sociedad dominante, desaprendiéndolos, y permitiendo a los individuos “conectar y adentrarse en relaciones de noviazgo sin verse directamente expuestos a las sanciones sociales” (Moncrieff; Lienard: 2017, 3).

Como se señala en el artículo en línea publicado por *Them* (Trixie Mattel Breaks Down the History of “Drag”, 2018), cuando el *drag* salió a los espacios públicos –entre 1920 y 1930– lo hizo refugiado en la noche, en los bares y discotecas. En ellos, mitad de la multitud iba *en drag* intentando sortear la legislación del momento que prohibía y condenaba a individuos del mismo sexo bailar juntos –aunque hubiera también leyes que penalizasen el uso de prendas del género opuesto–. Es alrededor de la década de los 50 cuando los *drag performers* (tanto *queens*, como *kings*) empiezan a actuar en bares y espacios que atendían específicamente a la comunidad *queer* como fue *The Black Cat* (en San Francisco). A medida que más bares de ambiente comenzaron a aparecer en las siguientes décadas, el *drag* se “solidificó” en la comunidad como una “forma de arte – explícitamente– gay” (Them: 2018), para así evolucionar y terminar convirtiéndose en la práctica que conocemos en el presente, capaz de cuestionar estos principios de identidad aprendidos y difundir nuevas realidades a un público cada vez mayor.

### **Origen del término (5.1.1)**

Según Diccionario de Lengua Inglesa Oxford, el término *drag* (trad.: “arrastrar”) ha existido al menos desde finales del siglo XIV, pero no es hasta el siglo XIX que se usa con relación a la actuación de un *performer* con prendas –o bien a través de la construcción de una “persona”– del género opuesto (Oxford University Press: 2020). En el número del 29 de mayo de 1870 el periódico británico *Reynolds* empleó la palabra en uno de sus artículos haciendo referencia a la invitación de una fiesta, tal y como recogen

---

producidos por el cuerpo policial el 28 de junio de ese año en el pub *Stonewall Inn*. Así, como indica Alberto López (2020), comenzaron las protestas alegando la “discriminación, violencia y la precariedad a la que se veían sometidas”, dando el pistoletazo de salida que iniciaría la revolución por la lucha de los derechos del colectivo LGTBIQ+.

<sup>7</sup> También puede usarse el término *drag ball*, no tanto para el lugar sino para el acontecimiento.

John S. Farmer y W. E. Henley, en la que decía: “Debemos ir en *drag*, lo que significa que los hombres deben llevar vestimenta de mujer” (Farmer; Henley: 1909/1891, p 321). Pese a que este sea el primer testimonio que conservamos del término utilizado de esta manera, no es claro cual es el origen de la asociación de la palabra con su nuevo significado. Una de las propuestas más aceptadas entre los académicos es la que plantea que la definición se originase en los ambientes del mundo del teatro inglés de finales del 1800, donde los artistas masculinos usaban prendas femeninas –entre ellas, enaguas– para interpretar a los personajes femeninos en las obras. “Sus enaguas se arrastraban por el suelo, por lo que se refirían a vestirse de mujeres como *ponerse sus arrastres*”<sup>8</sup> (Them: 2018). Sería entonces por la referencia al arrastre de las enaguas lo brindaría este nuevo sentido a la palabra. Otra teoría es la que recoge Paul Baker en su publicación, *FABULOSA! The Story of Polari, Britain’s Secret Gay Language* (2019), en el que se plantea que el término se introdujo en la comunidad LGTBIQ+ a través del Polari, un lenguaje secreto basado en el argot teatral (Baker: 2019, 11 – 12) que nació a raíz de la –definitiva– criminalización de la homosexualidad en Inglaterra<sup>9</sup>. Era así, mediante estos códigos de lenguaje, que podían comunicarse en lugares públicos sin correr el riesgo de ser “arrestados, avergonzados, chantajeados o atacados” (Baker: 2019, 2).

Si bien el origen de la palabra no es claro, lo que podemos afirmar es que se usa para referirse a la utilización de prendas del género opuesto desde finales del siglo XIX, quedando ya plenamente establecido durante las primeras décadas del XX.

### **Vinculación con la comunidad (5.1.2)**

Parece alarmante que la mayor parte de los estudios –al menos, los empleados para la elaboración de este proyecto– hablen del *drag* únicamente en términos de “hombres que se visten de mujer”; sin embargo, ésta práctica no era algo ajeno al resto de la comunidad. Ya en el primer *drag ball* del que se tiene constancia, celebrado en el Hamilton Lodge del barrio de Harlem (en Nueva York) del año 1867, hombres y mujeres se vistieron en

---

<sup>8</sup> “Their petticoats would drag on the floor, and so they referred to dressing up as women as *putting on their drags*”. Se complementa la traducción con la cita en su idioma original debido a que, de traducir la palabra *drag* como “arrastrar”, el juego de palabras perdería todo el sentido que contiene.

<sup>9</sup> Con la Ley de Enmienda del Código Penal que se produce en 1885 –que sirve como una reforma de la anterior Ley de Delitos Contra las Personas de 1861–, se incluye dentro el delito de sodomía cualquier práctica homosexual (y no únicamente a la penetración anal).

*drag*, desfilaron y compitieron en diferentes categorías (como *butch*, *butch queen*, *drag queen*, *female/male figure*...) por las que optaban a diferentes premios (Stabbe: 2016). Debido al origen incierto del término *drag* que venimos comentando, no resulta sencillo determinar en qué momento exacto –si es que lo hubo– se produjo la vinculación directa de esta palabra con los ejercicios estéticos de lo *queer*. Si bien, tuvo que ser aproximadamente entre 1870 y 1910 porque, de lo que si tenemos conocimiento es que, para la década de 1920, el término *drag* ya estaba siendo usado por la comunidad como algo propio. Además, es también en este momento cuando empieza entenderse socialmente el *drag* como una práctica estrechamente relacionada con las actividades y experiencias de la comunidad LGTBIQ+. Reflejo de esto es la definición que da en 1927 Aaron J. Rosanoff, en su *Manual de Psiquiatría*<sup>10</sup>, como “un conjunto de vestimenta femenina usada por un homosexual”, o como “una reunión social de homosexuales en la que algunos se visten de mujer” (p 226) –aunque se refiera exclusivamente a hombres homosexuales–, tal y como aparece recogido en el artículo publicado por *Them* (2018).

## **Apertura de límites (5.2)**

Por más que en la década de 1970 se produjese una disminución de la popularidad –específicamente – de las *drag queens* en los bares de ambiente<sup>11</sup>, la aparición de Divine (personaje *drag* de Glen Milstead) en 1972 como protagonista de la película *Pink Flamingos* supuso la primera incursión del *drag* en la cultura pop. El filme fue estrenado en un festival de cine en Baltimore ese mismo año, siendo escrito, producido, filmado, editado y dirigido por John Waters. El gran impacto no se produjo hasta el año siguiente cuando se introdujo la película en el circuito de las *Midnight Movies*<sup>12</sup>(Fernández Cruz: 2018). El personaje que construyó Milstead junto con Waters no era estrictamente una

---

<sup>10</sup> En realidad, es una traducción del *Manual de Psiquiatría* de Joseph Rogues de Fursac publicado en 1905, que se difundió bajo el nombre de Rosanoff tras su traducción y así quedó establecido en los discursos hegemónicos de la historia.

<sup>11</sup> Debido al auge del prototipo del “homosexual masculino” que se produjo en la cultura gay. Durante este período, existía una clara diferencia entre los hombres *queer* blancos: o eras un hombre masculino que era capaz de “pasar desapercibido”, o eras un “fairy” –hombre femenino y que probablemente practica *drag*– (Baker: 2019, 237).

<sup>12</sup> Un pequeño mundo en el que determinadas salas de proyección se encargaban de difundir películas “inclasificables, dirigidas específicamente a un público de sectores minoritarios/ marginalizados, que estaba sediento por encontrar en la gran pantalla obras de culto en las que vieran reflejado algo de sí mismos.

*drag queen*, como el director revela en la entrevista que le hace Richard Harrington en 1997 para el *Washington Post*:

“Divine no era una *drag queen*, sino un actor”, señala Waters. “En mis guiones, el personaje de Divine nunca se reveló al final como un hombre; Divine siempre jugó a interpretar, o a una mujer o a un hombre” (Harrington: 1997; trad. del autor)

Con todo, el hecho de que Waters no “diseñase” el personaje explícitamente como una *drag queen* no impide que, en realidad, Milstead estuviera recurriendo a los códigos del *drag* y del *camp* para el alumbramiento de Divine [fig. 1]. Desde la presentación de identidades de género no normativas, hasta el uso de recursos estilísticos como el maquillaje –furioso, enfatizando especialmente la zona de las cejas y los labios– o las pelucas –colocadas desde la mitad del cráneo para crear la ilusión de una estructura facial diferente– (Fernández Cruz: 2018). Pero *Divine* no fue solo un producto estético, una “imagen”; lo que realmente escandalizó a los sectores más normativos de la sociedad fue su actitud cuasi abominable, grotesca, escatológica y agresiva, que exhibía sin tapujos. De todas formas, fue también esto mismo lo que elevó la figura de *Divine* dentro de la comunidad LGTBIQ+ a la categoría de referente, convirtiéndose en uno de los más relevantes iconos de la cultura pop de la segunda mitad del siglo XX (Them: 2018).

### **Los 80’s y 90’s – La figura del *Club Kid* y Aparición en medios de masas (5.2.1)**

Durante los 80’s el *drag* ya estaba sólidamente asentando en los ambientes de los clubes y del *ballroom*. Sin embargo, una “nueva ola de creatividad” empujó al *drag* fuera de ese “ghetto gay, hacia una cultura más amplia” (Doonan: 2019, 33), comenzando así a haber interferencias con los medios de masas, en un primer paso por la normalización de la práctica y sus *performers* –como parte de una subcultura– ante la sociedad hegemónica. Esta nueva ola se encuentra intrínsecamente relacionada con el hito que se produce en las calles de Nueva York en el año 1984: Lo que en principio fue un grupo de *drag queens* embriagadas abandonando el Pyramid Club en Manhattan y dando una actuación espontánea en el parque de Tompkins Square ante un grupo de personas sin hogar, terminó por convertirse en el festival Wigstock. Celebrado anualmente hasta el año 2001, contó con la presencia de *drags* como Lady Bunny, Deee-Lite, Sister Dimension o RuPaul, llegando a convertirse en uno de los eventos más aclamados por el público *queer*

(Bernstein: 2018). Gracias al asentamiento de esta práctica, se hace viable este desarrollo de un *drag* “más moderno, más inteligente [...], que comienza a rozar los aspectos más perversos de la cultura pop”, y que además tiene como referente “toda una nueva gama de ofertas culturales de lo camp” (Doonan: 2019, 33) como pudieron ser “las películas de John Waters o Russ Meyer”, divas de la industria musical como Diana Ross o Stevie Nicks, etc. (Ibid., 35).

Comenzando por el mundo de los *balls*, el documental realizado por Jennie Livingston, *Paris is Burning* –estrenado en 1990, pero filmado durante la segunda mitad de los 80’s– se centra en la escena del *ballroom* de la ciudad de Nueva York. Funciona como una pieza clave que nos permite entender un momento de transición en el que los códigos del *drag* ya estaban asentados, pero todavía no habían evolucionado a su máxima ni se les había permitido el acceso a los medios de comunicación dominantes. La primera mitad refleja “las estructuras de los *balls*, las diferentes categorías competitivas<sup>13</sup> y los competidores en si mismos”, mientras que la segunda “se centra en individuos específicos, sus ambiciones e historias de vida” (Stepić: 2016, 148 – 149). El montaje del documental llama la atención sobre el hecho de que la formación de las diferentes “casas” que compiten en la escena *ballroom* no funcionan como un “mero simulacro de las ideas de la sociedad dominante, [...] sino como un sistema fluido y complejo” (Ibid., 151) de colectivos no oficiales cuyos miembros “juran lealtad y desempeño a sus familias, mientras que a cambio se aseguran un lugar en la comunidad, así como un cuidado económico y emocional” (Ibid., 150). Una de las “madres” de estas casas, Peper LaBeija, señala en el documental una conexión directa con las categorías y performances que se llevan a cabo en los *balls* y el deseo de estos sujetos por alcanzar un éxito que parecía “codificado” bajo la imagen del “hombre blanco, rico y famoso” (Livingston: 1990). De esta forma, la escena *ballroom* se postula, no únicamente como un lugar en el que presentarse de forma opulenta –algo que no podrían hacer de otra forma–, sino como un espacio en el que “recontextualizar su subjetividad” –originalmente construida con relación a la cultura popular– “dentro de sus respectivas familias” (Stepić: 2016, 153).

---

<sup>13</sup> Entre las que destacaba el *drag*, la danza –específicamente, el *vogue*–, así como la interpretación de varios estilos de vida y códigos estéticos de vestimenta que tenían lugar en estos ambientes de la mano de personas homosexuales, bisexuales, trans y demás compañeras que pertenecían y competían por diferentes colectivos denominados “Casas/ familias” (*Houses*).

Esta “lectura y deconstrucción” de lo blanco, la opulencia y el sueño americano a través del *drag*, es “una forma de negociar su ausencia en esta dimensión”, sin dejar de reconocerlo –e incluso, adorarlo–, teniéndolo como “un punto de referencia”, algo a lo que aspirar (Ibid., 155).

La parte final del filme gira entorno a la integración del *vogue* en el fenómeno *mainstream*. Esta danza originada en Harlem –alrededor de la comunidad racializada y trans– toma su nombre de la revista *Vogue*<sup>14</sup>, y funciona como una forma de lucha callejera a través de la danza (Ibid., 153). Se enfrentaban a través de la composición de movimientos muy geométricos, que hacían referencia en muchas ocasiones a “poses militares” y la definición de “líneas que generaban las figuras del arte egipcio” (Livingston: 1990, 35’ 50’’ – 36’ 18’’).

Lo que supuso la introducción y desplazamiento del *voguing* de los extremos marginalizados hacia “la audiencia global”, fue la “apropiación estética y de significado originales de esta forma de baile” que hizo Madonna en su canción de 1990, *Vogue* (Stepić: 2016, 157). Pero, incluso si la circulación del documental o las referencias en la canción de Madonna pudieron dinamizar el empuje del *drag* y el *vogue* a la cultura pop –logrando una buena crítica y aceptación general–, no ayudó a mejorar las condiciones de estos sujetos, permaneciendo todavía a los márgenes de la sociedad (Ibid., 155). Lo que sí consigue *Paris is Burning*, tal y como expone Stepić –recogiendo unas líneas del libro de Lucas Hilderbrand, *Paris is Burning. Queer Film Classics*–, es que “el trabajo cultural que este documental ha hecho en el mundo trasciende a la película y a su autora al ofrecer modelos de un mundo *queer*” (Hilderbrand: 2013, 146; en Stepić: 2016, 159).

En cuanto al fenómeno *drag* que se produce en los clubes, se ve estrechamente vinculado con el alboroto que produjo anteriormente la apertura en 1977 del local *Studio 54*, que se popularizó rápidamente por acoger habitualmente a celebridades como Andy Warhol, Cher, Diana Ross, Liza Minnelli o John Travolta. En estas fiestas se echaba mano a los códigos *camp* para elevar hasta la ridiculez la estética presentada, llegando al punto de que la actriz Bianca Jagger [fig. 2] entró montada en un caballo blanco –con un vestido rojo de noche marca Halston– al local, el día de la celebración de su fiesta de cumpleaños

---

<sup>14</sup> Ya que con sus movimientos pretendían emular las poses que presentaban las modelos en las fotografías que aparecían en la revista.

en 1977 (Mérida: 2015). Así, con el cierre del club en 1980 y la muerte de Warhol pocos años después, este “sistema de celebridades” que se había formado a su alrededor –y de su *Factory*– desaparece (Ibid.). Esto terminó por generar a principios de la década de 1990 la necesidad de encontrar nuevas celebridades que acudiesen a los clubes, entrando así en juego los *Club Kids*. Nombres como el de Michael Alig, Walt Cassidy o James St. James comenzaron a cobrar relevancia en los ambientes nocturnos de Nueva York como promotores de fiestas, reconociendo con ello la capacidad de los *drags* para hacer que un evento “pareciera más actual” (Doonan: 2019, 35).

Gran parte del reconocimiento que ganaron y el impacto que causaron en el público fue debido sus apariciones con escandalosos *looks*, dominados por “una estética de la perversión, apayasada e infantil, aunque grotesca y con grandes cargas de obscenidad”, tal y como indica el (ex) Club Kid, Ernie Glam, en *Party Monster: The Shockumentary* (Bailey; Barbato: 1998, 15’ 34’’ – 15’ 46’’). No obstante, como señala Walt Cassidy, el discurso del que ha quedado constancia a través de películas como *Party Monster* (2003)<sup>15</sup> ensucian y secuestran la experiencia original de la época: muchos de los *Club Kids* eran estudiantes de arte y tomaron la decisión de emplear su cuerpo como el lienzo en el que dar rienda suelta a su voluntad creativa. Este tipo de *drag* fue bien acogido por el panorama artístico del momento, llegando a realizar una exposición en el año 1992 en la Galería Willow (Soho, Nueva York), bajo el título *Nocturnal Oddities* (Bollen: 2019). Con propuestas como esta quedaba clara una voluntad de no permanecer en las sombras, escondidos en un club, mostrando un fuerte interés por hacer esta práctica accesible, aún cuando su estética desafiase los cánones de la sociedad.

La estética era una que, si bien adoptaba/abrazaba el capitalismo americano, también lo *señalaba* al mismo tiempo. Se burlaban de todos los convencionalismos de nuestra sociedad de consumo a la vez que estaban desesperados por formar parte de ella, por ser famosos (Bailey; Barbato: 1998, 15’ 50’’ – 16’ 15’’; trad. del autor)

---

<sup>15</sup> Basada en *Disco Bloodbath*, las memorias de James St. James en las que detalla su amistad con Michael Alig, la cual terminó por quebrar tras el asesinato de Ángel Méndez a manos de Alig. No confundir con el documental estrenado en 1998.

La suma de esta búsqueda por formar parte de la sociedad de consumo con la creciente popularidad que estaban ganando, los llevó a encontrar en el circuito de programas de entrevistas una vía a través de la cual lograr su meta. Pasaron desde *Geraldo*, *The Joan Rivers Show*, *The Jane Whitney Show*, hasta *Phil Donahue's Show* o *The Richard Bey Show*, en los que, aun manteniendo cierta agresividad y defendiendo sus formas de vida, supieron salpicar con humor el impacto que generaba la forma que tenían de presentarse ante el público, para así terminar ganándose la aceptación del americano medio (Bollen: 2019).

Pero la aparición de estos *performers* como invitados en diferentes programas no fue suficiente como para abrirles camino en el mundillo televisivo. Para este momento, la televisión no había cedido explícitamente todavía un espacio a los *drag performers* –ya que, en definitiva, los programas de entrevistas no funcionaban como “escaparates” para que estos individuos mostraran su arte–. En su lugar, se seguía favoreciendo la representación del “travestismo heterosexual”, dando lugar a la construcción de personajes que “actuaban como personificaciones andantes de los estereotipos de la mujer, elevados hasta lo absurdo con el único fin de generar un recurso cómico” (Kucharski: 2018, 3). Y es importante subrayar su categoría como “personajes”, en tanto que sólo existen en un plató, su interpretación está guionizada y dejan de existir cuando las cámaras se apagan (Ibid.). La única excepción que escapa a esta regla, en tanto a que fue el primer artista que consigue construir su carrera ante el público mainstream por su “persona” *drag*, fue RuPaul<sup>16</sup>.

No era solo un comediante masculino que interpretaba a uno de los innumerables personajes femeninos que existían sólo en el set, la *drag queen* era la celebridad, no el hombre que había debajo. (Kucharski: 2018, 7; trad. del autor)

Había labrado su nombre como cualquier otro *drag* en los clubes –de Georgia y Nueva York–, pero empezó a diferenciarse cuando empezó a realizar espectáculos *genderbender*, participó durante años en el festival Wigstock, apareció en la película que

---

<sup>16</sup> Pero nada que ver tenía la estética *glam* con la que se presentaba en este momento con, por ejemplo, la defendida unos años antes por los *Club Kids*. Lo que estaba presentando RuPaul en este momento era una versión (la suya propia) mucho más edulcorada y “fácil de digerir” para el público *mainstream* que las imágenes radicales que el *drag* encarnó durante los 80's.

se rodó sobre el mismo –*Wigstock: The movie*– y terminó convirtiéndose en la imagen de la campaña *Viva Glam* de MAC con la icónica fotografía de Albert Sánchez [fig. 3], revolucionando el mundo de la publicidad en 1994 al presentar como imagen de un producto cosmético de mujer a un *drag queen* negro (Doonan: 2019, 37). Poco después consiguió presentar su propio programa –*The RuPaul Show*– en la cadena americana VHI, en el que además de actuar en sketches cortos, “entrevistaba a celebridades y artistas como Cher, Cyndi Lauper, Kurt Cobain o los Backstreet Boys”, llegando a las audiencias *mainstream* (Kucharski: 2018, 7).

El éxito que tuvo con este tipo de iniciativas elevó su carrera como artista y como celebridad a las altas esferas sociales, pero esto seguía siendo una excepción; era sólo *su* carrera. Así, a pesar de que el *drag* empezase a abrirse paso entre los medios de masas y la cultura dominante, la mayor parte de la comunidad –y de su variedad de formas expresivas– se encontraba todavía en la marginalidad social, teniendo como único embajador a RuPaul en las esferas de la cultura hegemónica.

### **Los 2000 – Inmersión en la cultura hegemónica (5.2.2)**

Los primeros años del nuevo milenio no parecían muy esperanzadores con respecto a la mejora de la situación del *drag*. Con la presencia de luchas sociales como el Feminismo o el Movimiento de Liberación LGTBIQ+ difundiendo un mensaje a favor de la igualdad, la inclusión y la diversidad, la población estaba empezando a reconocer otras realidades e identidades antes desplazadas a los márgenes, pero necesitando todavía de un “filtro” que los edulcorase para poder digerirlos más fácilmente. Así, la mayor cantidad de referencias a códigos *camp* o *drag* que se producen durante estos primeros años de los 2000 en el mundo del arte (especialmente en cine, música...), tienden a desdibujar sus implicaciones para poder incrustarlas en el margen de lo normativo<sup>17</sup>. Ejemplo podrían ser películas como *Big Momma's House* (2000), *White Chicks* (2004) o *Norbit* (2007) en las que se echa mano a los recursos propios del *drag* y los códigos estéticos del *camp*,

---

<sup>17</sup> A través de figuras como Pedro Almodóvar, el recurrir a versiones exageradas de la feminidad y de los rituales de vestimenta, peinado o maquillaje, así como sus raíces en la cultura *gay underground*, podría argumentarse la presencia de códigos del *camp* en el cine. Del mismo modo, se percibe la reivindicación de identidades de género disidentes en sus películas. Y es cierto. Sin embargo, es de nuevo un caso –prácticamente– aislado dentro del panorama español, dejando los formatos de más alcance en televisión a ejercicios de travestismo como los que hacían los Morancos o Paco León.

pero se manifiestan a través de individuos heterosexuales y siempre bajo los pretextos del humor.

Sin embargo, una de las excepciones que ayudaron a anticipar el brillante futuro que deparaba al *drag* como práctica artística, fue el remake de la película *Hairspray* de John Waters en 2007<sup>18</sup>. En la cinta original, el personaje de Edna Turnblad –la madre de la protagonista– era interpretado por Glenn Milstead (Divine), pero la nueva versión vería a John Travolta encarnar este papel (Doonan: 2019, 202). Si bien Travolta es un hombre heterosexual, blanco y rico, nada tiene que ver el papel que interpreta en la película con los preceptos del travestismo que venimos comentando. No es que se presente al personaje de Edna como un ente *camp* descontextualizado, que llama la atención sobre el resto y al que se dirigen las vejaciones; en su lugar, coexiste orgánicamente con el universo en el que se le representa, porque todos los personajes aparecen codificados bajo la estética *camp*.

El verdadero punto de inflexión se produjo el 2 de febrero del 2009 con la primera emisión del programa *RuPaul's Drag Race* en el canal Logo TV (y más tarde también en VH1), abriendo así las puertas para que el *drag* se zambullese con fuerza en la cultura dominante. Fue el primer formato televisivo en el que las concursantes eran, deliberadamente, *drag queens* que competían a través de varios desafíos con la intención de poner a prueba su capacidad performática, creativa, intelectual e incluso emocional (Simmons: 2014, 662). Una de las claves del éxito del formato es que “permite al público estar en el backstage y presenciar la –hasta ahora– misteriosa transformación *drag*, de principio a fin” (Kucharski: 2018, 8). Este acceso inédito al proceso ritual que hay antes de una actuación –ya sea el maquillaje, el diseño y confección de los conjuntos, la preparación de una coreografía, el proceso de escritura de una canción o la preparación de un nuevo personaje para un sketch–, así como a los momentos íntimos que comparten a lo largo del proceso, ayudan a la audiencia a empatizar y reconocer todo el trabajo que hay detrás de una performance *drag*. Además, aunque estén compitiendo por el mismo reconocimiento, “trabajan en equipo hacia un objetivo común, manteniendo un sentido de identidad compartida” (Simmons: 2014, 633). Los concursantes hablan libremente de sentirse

---

<sup>18</sup> La original fue estrenada en el año 1988.

vinculados los unos a los otros, demostrando la conciencia de que el comportamiento de cada miembro “afecta, influye y proporciona el potencial para honrar o deshonorar al resto del colectivo” (Ibid., 641).

Es el reflejo de una realidad compartida, de una meta común, y de una lealtad inamovible por su comunidad lo que termina por conquistar a los espectadores, haciendo que se interesen no sólo por los concursantes –a nivel individual–, sino por lo que la comunidad tiene que ofrecer.

### **Del 2010 en adelante – La ruptura de límites (5.2.3)**

Con el estreno de *RuPaul’s Drag Race* coincidiendo prácticamente con el cambio de década, podemos plantear que esta nueva era de “ruptura de límites” se inauguró en el 2009 con el lanzamiento del programa. El fenómeno que desató –especialmente tras su traslado a la cadena VH1<sup>19</sup> en 2017– trajo consigo la emisión de otras doce temporadas del programa original, cinco temporadas de un derivado del original llamado *All Stars*<sup>20</sup>, y la proyección del formato a otros países como Tailandia, Canadá, Reino Unido, Holanda, Australia y más recientemente a España. Y por si no fuera poco, acumula (hasta la fecha) un total de treinta y nueve nominaciones y diecinueve premios Emmy.

Además, en 2015 abrió sus puertas por primera vez *RuPaul’s Drag Con*, la convención anual que se estrenó este año en Los Angeles y que ahora se ha expandido hasta Nueva York y Reino Unido, evidenciando la gran audiencia a la que el *drag* apela y mueve (Kucharski: 2018, 9). No obstante, a pesar de que *Drag Race* constituya una de las mayores plataformas de difusión de arte *drag*, no es el único medio que esta práctica encontró para hacerse ver. Comenzaron a aparecer nuevos programas enfocados directamente a mostrar el talento *drag*, cada uno dando espacio a diferentes vertientes de la práctica. Ejemplo serían *The Switch*, *La Más Draga*, *NightGowns*, *Drag Heals...* o *The Boulet Brothers’ Dragula*.

Podemos hacer ahora un pequeño paréntesis para tratar la cuestión de que, como se viene anticipando, manifestaciones artísticas como el *drag* –relacionadas con lo performativo

---

<sup>19</sup> Llegando ahora a un “público mucho mayor y más diverso”, ya que Logo TV, además de ser un canal de suscripción, fue orientado desde su creación al público LGTBIQ+ (Kucharski: 2018, 8).

<sup>20</sup> Se les da a concursantes de temporadas anteriores una segunda oportunidad, esta vez para competir entre otras “leyendas”, tal y como se refieren unos a otros, elevando la exigencia del jurado e incluso de la audiencia.

y con cuestiones de identidad– ha tendido a encajarse en el ámbito pop y en los medios de masas como el cine o la televisión, siendo desplazada de los espacios “consagrados” del arte; alejada de esa “alta cultura”. Douglas Crimp formula una serie de cuestiones relativas a este tema en *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Se detiene a reflexionar sobre estas nuevas actividades estéticas, que él identifica como “obras posmodernas” –en tanto que han supuesto una ruptura con la modernidad–(Crimp: 2005, 34). Plantea que estas prácticas se encuentran “fuera del museo” por plantear preguntas que trascienden a la modernidad –por tanto, también de alguna manera a estas instituciones–, asentándose en espacios alternativos, como los medios de consumo de masas en el caso del *drag*. Pone como ejemplo a Andy Warhol por el modo en que su “personalidad exige un replanteamiento del significado del consumo, del coleccionismo, la publicidad, la visibilidad, la fama, el estrellato, la sexualidad y la identidad” (Ibid., 158 – 159), y que, además, desencadena una apertura de miras en términos de análisis, incluyendo ahora las prácticas artísticas contemporáneas que afirman su articulación de la mano de prácticas sociales más amplias (Ibid., 159). Así, su arte se formulaba en un contexto contracultural compartido, donde “diferentes artistas, actores, escritores y *drag queens*” participaban unos de los proyectos de los otros, construyendo un mundo que iba más allá de sus ambiciones estéticas individuales (Ibid., 173). El hecho de que la “normalización” se haya establecido como el “campo de batalla de la lucha política *queer*” refuerza la importancia de un arte como el de Warhol porque “desprecia y desafía la coherencia y la estabilidad de toda identidades sexual”, y por extensión, la de toda institución normativa como son los espacios “consagrados” del arte. Es por esto que las nuevas prácticas estéticas tienen que buscar el amparo en medios que, si bien no son los espacios tradicionales de difusión de arte, los aceptan, reconoce, y sirven como plataforma para llevar estas prácticas –que tienen mucho de lucha social– a un rango de audiencia mucho más amplio.

Hecha esta salvedad, *Dragula* pasó de ser una fiesta celebrada mensualmente en un bar de Los Angeles a un programa competitivo en el que se reivindica un *drag* alternativo, *underground* y bizarro (Leavell: 2018). Aun cuando sus retos también ponen a prueba la capacidad creativa y artística de los concursantes, *Dragula* va un paso más allá: en caso de no satisfacer las expectativas de los *Boulet Brothers*, los concursantes tienen que

enfrentarse a un reto de “exterminación”. En éstos se les pone a prueba tanto física como psicológicamente, pudiendo llegar a suponer daño y ser, consecuentemente, peligrosas. Aun así, Jeff Leavell encuentra clave la labor del programa por llevar sin filtros una parte de la cultura *queer*, más cruda y oscura, al público general; acercarlos simbólicamente al peligro al que la comunidad todavía se ve expuesta.

Creo que el programa que los Boulets están haciendo es vital para la comunidad queer por esa misma razón: nada de lo que hacen es seguro. Algunas veces literal, pero siempre de manera figurada. Su movimiento representa lo opuesto de una cultura queer insulsa, anestesiada y complaciente, del tipo que se ha *bajado el tono y hecho seguro* para el consumo de personas heterosexuales. Es descarado y crudo, y en un mundo donde nuestros derechos están en peligro y la gente queer está muriendo, un mundo donde necesitamos una visibilidad *queer* ruidosa y liberada de la vergüenza más que nunca, los Boulets están haciendo algo que se siente increíble –tanto para personas como yo en la audiencia, como para los *drags* que defienden el programa (Leavell: 2018; trad. del autor)

Con toda la popularidad de la que estaban gozando los diferentes *drag performers* a nivel mediático, Wigstock puso de nuevo en marcha sus motores de la mano Neil Patrick Harris<sup>21</sup> como nuevo coproductor (Bernstein: 2018). Así, tras casi una década parado, el festival encendió de nuevo sus motores el primero de septiembre de 2018. Entre los *performers*, no muchos de los nombres eran conocidos por el público *mainstream*, y en ese sentido, Neil Harris dio a entender porqué en la entrevista que le hizo Jacob Bernstein para el *New York Times* en 2018:

“Mucha gente solo ve el *drag* en la televisión, y están viendo a gente hacer un *lip-sync* porque están a punto de perder”, dijo el Sr. Harris. “Yo quiero ver a gente haciendo canción tras canción lo que mejor sabe hacer, y dejar que todos aplaudan y que lo aprecien bajo sus propios términos”. El Sr. Harris dijo que quiere que Wigstock se mantenga fiel a sus raíces del East Village, pero *sirviendo* a todos (Bernstein: 2018; trad. del autor)

Siguiendo en la línea de formatos –o en este caso, espacios– que se recuperan y transforman, el documental dirigido por Sara Jordanö en 2016, *Kiki. Live your Truth*,

---

<sup>21</sup> Conocido director, actor, cantante y escritor que rompió los estereotipos del hombre gay en el cine, relegado siempre a papeles poco masculinos o exageradamente teatrales, defendiendo que la identidad sexual de un individuo no somete de ninguna forma su capacidad interpretativa.

captura la ahora denominada escena *Kiki* neoyorkina. Es clara heredera del *ballroom*, generando espacios en los que las diferentes personas del colectivo LGTBIQ+ pueden expresarse con libertad y seguridad. Como hizo *Paris is Burning* (1990), *Kiki* nos lleva por un recorrido a lo largo de las diferentes familias y los individuos que las integran y participan en el *ball*. Nos acerca así a todas las dificultades a las que se tiene que enfrentar todavía el colectivo queer, aquellos que pertenecen a grupos oprimidos como pueden ser todos aquellos de raza no blanca (independientemente de si es asiático, latino, afrodescendiente...), pero especialmente aquellos individuos que se encuentran en medio de ambas realidades. Este mensaje queda subrayado con una de las frases que se dice en el documental: “Siento que la sociedad no nos mira como si todos fuéramos iguales, y eso no es justo” (Jordenö: 2017, 38’ 11 ‘’ – 38’ 17’’; trad. Del autor). No por ello, el documental deja de celebrar la riqueza de la diversidad cultural que se respira en este ambiente, así como las diferentes capacidades e inquietudes artísticas de los diferentes individuos que lo habitan.

De esta forma, la situación del arte *drag* se manifiesta de una forma “bastante explosiva”, reflejando las nuevas políticas de identidad que han emergido en los últimos años. Los artistas no solo deconstruyen las nociones preconcebidas de hombre y mujer”, pero han difuminado también las líneas entre los distintos tipos de *drag* que había establecidos hasta el momento, ya liberados de cualquier tipo de restricción, expandiendo sus límites hasta márgenes insospechables (Doonan: 2019, 61).

Esto da cabida a la aparición de nuevas propuestas y reinterpretaciones de lo que el *drag* es y a lo que puede aspirar. Surgen así proyectos como el de *Fecal Matter*, llevado a cabo por la pareja de diseñadores de moda Hannah Rose Dalton y Steven Raj Bhaskaram, a través del cual manifiestan su inconformidad con los códigos sociales de género y se acercan a través de su nombre a la “relación que los humanos tienen con las posesiones materiales”, que en definitiva es algo desechable (Satenstein: 2018). Otros ejemplos podrían ser Juno Birch o Charity Kase, ambos *drag performers* del Reino Unido que, aunque con enfoques diferentes, plantean un *drag* que va más allá de lo humano, adentrándose bien en lo alienígena o en lo monstruoso, respectivamente. Finalmente, otra de las estrellas emergentes es el berlinés Johannes Jaruraak, más conocido por su *drag persona*, Hungry [fig. 4]. Combina en su práctica lo surreal y anárquico de Leigh

Bowery<sup>22</sup>, con la delicada cosmética habitualmente presentada por los concursantes del *Drag Race* (Doonan: 2019, 62). Un artículo publicado por *The New York Times* describe su performance como...

La performance no dio señales del camp tan propio del mundo *drag*. Era sombrío, sin toques de melodrama. Pero era todavía innegablemente *drag*: raro y apocalíptico, un *drag* visto a través de un espejo craquelado (Townsend: 2017; trad. del autor)

En definitiva, desde finales de los años 2000 el *drag* ha encontrado la manera de redefinirse, adaptarse y apelar a un público normativo, convirtiéndose en un fenómeno de masas y reivindicando todo el trabajo creativo que se invierte para llevar a cabo estas performances.

### **Arte y Estética *Drag* (5.3)**

Para enunciar este apartado parece apropiado recoger uno de los versos de la canción de RuPaul, *Born Naked* (2014), que se ha convertido además un *mantra*, no solo para su creador, sino para muchos miembros de la comunidad LGTBQ+: “Nacemos desnudos y el resto es drag!” (RuPaul: 2014; trad. del autor).

Si bien breve, expone de manera muy sencilla los preceptos de la teoría de performatividad de género de Judith Butler. Como ya se ha anticipado en las primeras páginas del proyecto, lo que viene a defender Butler es el género como un fenómeno que se construye a partir de la observación de las normas sociales, que después el individuo asume y reproduce como parte de su identidad. No difiere tanto de las palabras de RuPaul. En esencia, cuando nacemos estamos desnudos –tanto literal, como metafóricamente– y lo que viene después, es una performance, es *drag*. Una presentación social de la idea de nosotros mismos a través de unos factores que codifican nuestra identidad.

A esto se podría añadir también lo que declaró en su autobiografía *Letting It All Hang Out*, en la que el *drag queen* expone que uno de los factores clave de la cultura pop es la apropiación y el uso constante de referencias.

---

<sup>22</sup> Leigh Bowery es uno de los *performers* más conocido de la época *Club Kid*. Su “marca anarquista de autoexpresión” incorporaba el *drag*, pero “alejado ya de cualquier preconcepción establecida, pasando el límite de la *performance* y adentrándose en la locura” (Doonan: 2019, 57)

El punto de la cultura pop es que gran parte de ella es prestada. Hay muy poco que sea realmente nuevo. En cambio, la creatividad hoy en día funciona como una especie de proceso de compra: ir recogiendo y probando las cosas del mundo que nos rodea, cosas con las que hemos crecido. Ese es en gran medida mi *modus operandi*. Si supieras todas las referencias, podrías deconstruir una de mis performances y situar cada mirada, cada palabra y cada movimiento. Yo puedo. Yo se todas las referencias, y viéndome en grabaciones, adoro sentarme con amigos y desentrañar (para su asombro) el mosaico del que se compone mi actuación, identificando este pedacito de aquí y este pedacito de allá. Realmente me veo a mi mismo como una máquina de muestras/ referencias. (RuPaul: 1995, 64; trad. del autor)

Remarca entonces el carácter pop y performativo del *drag* cuando dice que “si se supieran todas las referencias que hago, podría deconstruirse una de mis performances y situar cada mirada, palabra y movimiento”, sirviendo de nuevo como otra manera de reafirmar la riqueza estética de la que se dispone para la construcción –ya no solo de un personaje/ “persona”– sino de una actuación en si misma.

### **Diversidad de creadores (5.3.1)**

A pesar de que el *drag* esté intrínsecamente relacionado con todo el conjunto de la comunidad *queer*, la imagen que más se ha difundido es la del hombre gay cisgénero que performa bajo la categoría de *drag queen*. Pero esto no puede nublar la vista. Esta práctica siempre ha estado abierta a performers de “todas las identidades de género y trascendiendo cuestiones como la orientación sexual, la clase social o la raza” (Kucharski: 2018, 8). Es decir, puede haber mujeres (trans o cis) realizando una performance en la que se presenten bajo los códigos atribuidos lo masculino (*drag king*), mujeres (trans o cis) que realicen una performance en la que se presenten bajo los códigos exagerados de la feminidad (*hyper queen*), los ya mencionados hombres –aunque no necesariamente gays o cis–, que realicen una performance en la que presenten una serie de códigos atribuidos a la feminidad (*drag queens*), u otro tipo de performances que desafían a todos los niveles estas presentaciones –todavía– binarias del *drag*, habiendo personas trans, genderqueer, o cis que performan sin aludir a ningún código de género, *genderfuck*...

De esta manera, en la actualidad no existen ningún tipo de restricciones sobre qué tipo de personas pueden participar del arte *drag*. Es una realidad abierta a todo aquel dispuesto a

explorarla. Entonces, lo que hacen los artistas *drag* es –desde su individualidad– diferentes interpretaciones de las identidades de género como ejercicio performativo, lo que termina por configurar una gran cantidad de nuevos significados, tanto para la audiencia como para los propios artistas (Litwiller: 2020, 600).

Con esto, no solo aumenta la diversidad de *performers* en términos de identidad de género y sexualidad. Al abrir las puertas a personas que, hasta el momento, no se habían desenvuelto en la escena *drag* –y no necesariamente disponen de las mismas habilidades o referencias que los *performers* convencionales–, se da cabida a la inclusión de nuevas disciplinas que, a priori, no tienen una relación directa con el *drag*.

### **Asunción de disciplinas diversas (5.3.2)**

Cuando hablamos de *drag*, en términos generales, estamos hablando de performance. Ahora bien, tal y como indica Villanueva Jordán recogiendo las palabras de Schechner, “la performance como tal puede tener como funciones específicas entretener, crear belleza, cambiar la identidad, sanar, convocar a lo sagrado...” (Schechner: 2011; en Villanueva Jordán: 2014, 43), pero en lo que refiere al *drag*, queda claro que las funciones específicas pueden ser “diversas, simultáneas y no restrictivas” (Villanueva Jordán: 2014, 43). Es precisamente esto último, el hecho de que se articule como una práctica no restrictiva, lo que posibilita que los artistas tengan la capacidad de incluir en su discurso el diferente bagaje de habilidades técnicas y disciplinas artísticas que hayan asimilado a lo largo de su vida. Dicho en otras palabras, “cuenta con un relato que permite que el sujeto transforme su saber-hacer, en práctica” (Villanueva Jordán: 2014, 44).

Reflejo de esto es el trabajo que desarrolla la ilustradora, escultora y *drag queen*, Juno Birch. Su trabajo bebe mucho de los modelos estereotipados de las amas de casa de las décadas de 1950 y 1960, donde había una gran simplicidad, pero también mucha belleza artificial. Con referentes como la película *Stepford Wives* (2004), toma este concepto de artificialidad y lo satiriza hasta la ridiculez: recurre a la imagen de un alienígena-autómata que se camufla bajo la apariencia de una ama de casa; “juegan a ser mujeres, pero no entendiéndolo del todo bien” (Solarin: 2018). Esta, además de ser la fuente principal de inspiración para sus esculturas e ilustraciones [fig. 5], es la identidad que asume su *persona* cada vez que actúa en *drag*. Encuentra la manera de transformar los objetos

artísticos que crea en una obra viva, que ella misma encarna, y no de forma aleatoria. Como mujer trans, ella dice: “he construido mi propio cuerpo tomando pastillas y sometiéndome a cirugía, así que me identifico con personajes como ese”, robots artificiales que se “hacen” a si mismos (Ibid.).

Juno Birch es uno de los muchos ejemplos que, en los últimos años, han revolucionado los estereotipos del *drag* incluyendo nuevos referentes y disciplinas capaces de expandir los márgenes de acción de esta práctica.

## **Lo performativo**

A principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un generalizado [...] giro performativo, que no sólo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el arte de acción y de la performance. Desde entonces, las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más tenues. Se ha tendido progresivamente a la creación, no tanto de obras de arte, sino de acontecimientos, que se empezaron a realizar con llamativa frecuencia en forma de realización escénica. (Fischer-Lichte: 2011, 37)

Fueron principalmente los artistas visuales y plásticos –como Joseph Beuys, el grupo Fluxus o los artistas del Accionismo vienés– quienes, impulsan el desarrollo de este nuevo género artístico (Fischer-Lichte: 2011, 38). Realmente marcó un antes y un después en el mundo del arte ya que una performance no tiene por objetivo la creación de ningún “artefacto”. En el mundo del teatro, el giro performativo supuso una “redefinición de la relación entre actores y espectadores” (Ibid., 42). Empiezan a darse así experimentos que buscaban alcanzar la unidad de ambas partes, de tal modo que se formase una “comunidad entre actores y espectadores” (Ibid., 106). Los especialistas estuvieron de acuerdo en afirmar que la comunidad únicamente podía generarse “por una acción y experiencia conjuntas”; sin embargo, también reconocen que una comunidad de este tipo “no podía mantenerse durante todo el transcurso de la realización escénica, sólo en determinados momentos” (Ibid., 110).

En este sentido, un *drag performer* también trabaja con su cuerpo para llevar a cabo un “acontecimiento” ante los ojos de los espectadores. No produce una obra de arte independiente –ni de sí mismo, ni de los receptores–, sino que se lleva a cabo un acontecimiento en el que todos los presentes se ven involucrados. A su vez, esa

“formación de la comunidad por una acción y experiencia conjuntas” se produce también en una performance *drag*, pero en otra dimensión. Si bien la experiencia no se forma de manera conjunta, la acción performática apela a las experiencias individuales de cada uno de los miembros de la audiencia y recupera con ello un sentido de integridad mediante la creación de una realidad compartida<sup>23</sup>. Así, no se necesita de la creación de una comunidad durante la performance, ya que la comunidad viene conformada de antes, pero se mantiene durante y tras la actuación.

El *drag* recoge, sin saberlo, algunos de los preceptos que se plantearon en la década de 1960 para el desarrollo de un teatro-performático articulado dentro de una comunidad, pero aplicados de tal manera que la comunidad no se ve amenazada a desaparecer una vez finalizado el acto, ya que tiene un carácter independiente.

### **Artes visuales**

En cuanto a lo referente a las artes visuales, existe un flujo de préstamos entre éstas y el *drag*, de tal manera que el *drag* adopta diferentes recursos de estas disciplinas y viceversa. Autores como Marcel Duchamp o Andy Warhol son ejemplo de ello. Por un lado, Duchamp “elevó el dada” en 1919 desfigurando una postal de la *Gioconda* mediante la inclusión de un bigote y barba y llamándolo arte. Esta reasignación de género marcó el inicio del viaje *drag* en el que iba a sumergirse. Así, en 1920 debuta bajo el nombre de Rose Sélavy, su propio alter-ego *drag* y eventualmente comienza a posar para el fotógrafo Man Ray. Llega a incluso a utilizarse una de las fotografías de Rose en un frasco de perfume que Duchamp etiquetó como *Beautiful Breath*. La frivolidad y el atrevimiento del *drag* de Duchamp, “incomprensibles entonces y ahora, contribuyeron a la conformación de esa “leyenda del artista” que rodea su figura, teniendo un gran poder de permanencia (Doonan: 2019, 46). Por otro, Warhol sucumbió al camp mientras estaba trabajando en Nueva York como diseñador de moda, y consecuentemente al *drag* (Ibid., 48). Realizó ya en ese momento –alrededor de la década de 1950– una serie de bocetos de su amigo Otto Fenn en drag. Para 1960, estaba creando unos extraños collages con

---

<sup>23</sup> En la medida en que, tradicionalmente, el *drag* se desarrolla en espacios *queer*, los espectadores son miembros de la misma comunidad, de la misma subcultura, que el artista. Se ven discriminados por los mismos motivos y mantienen unos patrones comunes, de tal manera que el artista es capaz de apelar a la individualidad de cada uno de los miembros del público para llevarla a una acción conjunta.

recortes de fotografías de diferentes estrellas del cine, “produciendo un sucedáneo de glamur que huele a drag” (Ibid., 51). Se dedicó también a filmar a devotos artistas drag y performers como Jack Smith o Mario Montez. Éste último es el protagonista de *Mario Banana*, una pieza de cuatro minutos de duración en la que Montez se presentaba en *drag* de manera autoconsciente, aunque sintiendo una profunda vergüenza –de hecho, él no decía que “hiciera *drag*”, sino que “se disfrazaba”–, que es lo que hace tan conmovedora su actuación (Crimp: 2005, 183). Para 1970 estaba trabajando en *Ladies and Gentlemen*, una serie de obras en las que se representaba a artistas drag negros y latinos en Nueva York, incluyendo al icono trans, Marsha P. Johnson (Doonan: 2019, 51). El mismo Warhol desarrolló un alter-ego *drag*, de nombre Drella –contracción de *Dracula* y *Cinderella*–, con el que mantenía una serie de rasgos en común, como su característica peluca blanca, uso de corsetería, referencias a la cirugía plástica... (Ibid, 48).

Ambos tomaron diferentes elementos del *drag*, si no a *drag performers* literalmente, para la realización de determinadas obras, como fuente principal de inspiración, a la vez que ellos mismos llegaron a participar de esta práctica. Sin embargo, no necesariamente incluyeron en su *drag* ninguna de las habilidades o recursos técnicos de los que disponían como artistas plásticos. Pero eso no quiere decir que no se hayan dado otros casos.

Sirva de ejemplo Manila Luzon, leyenda *drag* internacional que debutó ante el público *mainstream* por primera vez en 2011 con el estreno de la tercera temporada de *RuPaul's Drag Race*. Volvió otras dos veces al programa, primero en la primera edición de *All Stars* y de nuevo en la cuarta temporada de este derivado. Fue en su último regreso cuando abrió al público una nueva faceta de su *drag*. Si bien antes de dedicarse profesionalmente al *drag* estuvo trabajando como diseñador gráfico e ilustrador, no dejó a un lado estas prácticas una vez sumergido en este nuevo mundo. Encontró la manera de incluir sus habilidades técnicas como artista plástico dentro de los códigos del drag, tal y como demostró en la *Talent Show* que tuvo lugar en el primer episodio de *RuPaul's Drag Race All Stars Season 4*. Comenzó la actuación con un vestido de palabra de honor, corto y manchado de pintura, una peluca riza marrón y una boina sobre ésta. Tiene un lienzo en blanco frente a ella y con el inicio de la música, comienza a dar pinceladas al ritmo; en un primer momento la audiencia y los miembros el jurado parecen confusos, pues parece que las manchas de pintura se disponen aleatoriamente por el lienzo. Una vez terminado,

le da la vuelta, poniéndolo “de patas arriba”, revelando un bodegón floral pintado en tan solo minutos. No conforme, se oculta a penas unos segundos tras el caballete y con el golpe final de la sintonía, se revela ante el público con un nuevo vestido – cuyo estampado remite a la pintura que acaba de realizar – y la peluca negra con una mecha rubia que la caracteriza [fig. 6] (WOW: 2018, 37’ 38’’ - 38’ 46’’).

En definitiva, artistas como Manila Luzón, Hugáceo Crujiente, Gottmik o los ya mencionados Juno Birch y Charity Kase, son capaces de introducir sus habilidades técnicas como artistas y diseñadores, como una parte clave de la configuración de sus *drag-personas*.

### **Música – el *Lip-Sync***

Por último, la música es probablemente la disciplina de las artes que más relaciones haya establecido con el *drag*. Para ser más específicos, el *lip-sync* (“sincronía de labios” o *playback*) se ha configurado como uno de los medios básicos de expresión del *drag* casi desde sus orígenes. Consiste en la interpretación de una canción en *playback* seleccionada cuidadosamente por parte del *performer*, para la cual diseña una puesta en escena que acompañe el mensaje que se quiere comunicar a través de canción: desde su *look*, maquillaje, el uso coreografía, recursos escénicos, efectos de luces...

Con relación a esto, parece oportuno echar mano a lo que venía diciendo RuPaul de que uno de los aspectos clave del arte y cultura pop es que se articula gracias a que va tomando elementos prestados de diferentes partes. Así, podríamos plantear que el *lip-sync* se articula como el *súmmum* de la apropiación en el *drag*. La asunción de una voz ajena como propia, mediante la cual se pretende encarnar las palabras escritas en los versos para así transmitir al espectador los sentimientos o la situación descritos como propios.

Por lo que se refiere a la producción de música propia, desde el colectivo que representan los *drags*, el pistoletazo de salida lo marca RuPaul<sup>24</sup> en la década de 1990 cuando lanza su disco *Supermodel of the World*. Una de sus canciones, *Supermodel (You Better Work)*, acabó posicionándose en el número cuarenta y cinco en el Top 100 de Billboard

---

<sup>24</sup> Aunque el *drag* se hubiera introducido antes en la música pop de la mano de grupos como Queen con su canción *I Want to Break Free*, no se había dado el caso de un *drag* que publica su música bajo el personaje que ha construido y que ésta se difundiese en lo *mainstream*.

(Kucharski: 2018, 7), dando paso a que otros *performers* comenzasen a lanzar su música bajo su identidad *drag*.

Así, con el tiempo, comienzan a aparecer diferentes nombres en la industria del pop como Willam, Pablo Vittar, Alaska Thunder, Azis, Rosé, Kevin Aviance, Aja... quienes han centrado su carrera musical alrededor de su identidad *drag*.

El festival anual de Eurovisión se articula desde los años 2000 como una plataforma de difusión de un mensaje de tolerancia LGTBIQ+, dando cabida a artistas que forman parte del colectivo. Para lo que nos concierne, en 2007 se presentó al festival la *drag queen* Verka Serduchka con la canción *Dancing Lasha Tumbai*. Bajo una estética camp-futurista y una canción de ritmo infeccioso –interpretada en múltiples lenguas– logró alcanzar el segundo puesto en el festival (Doonan: 2019, 181). Más adelante, en 2014, llegó como representante de Austria, Thomas Neuwirth bajo la identidad de su *drag* persona, Conchita Wurst. Consiguió fascinar a la audiencia con su poderosa voz y una imagen presuntamente femenina –pero dominada densa barba– interpretando la canción *Rise Like a Phoenix*, hasta el punto de ganar el festival y convertirse en un referente internacional para la tolerancia trans (Ibid., 182).

El *drag* ha tenido tanta influencia en este sentido, que el panorama actual de la música pop aplica referencias claras a los patrones marcados por el *drag*:

El jardín actual de las estrellas pop huele a las influencias claras del *drag*. [...] Artistas como Beyoncé, Nicki Minaj y Rihanna incorporan la exageración y feminidad desbordante de las *drag queens* en sus estilismos. Miley [Cyrus] y Gaga muestran solidaridad reclamando un estatus trans. Las estrellas femeninas del pop actual, [Taylor] Swift, [Katy] Perry y [Demi] Lovato inventan un elaborado personaje que es rediseñado con cada nuevo álbum à la Ziggy Stardust. (Doonan: 2019, 185; trad. del autor)

### **Drag y arte total (5.3.3)**

A pesar de que la noción de un “arte total” encuentre precedentes teóricos en, por ejemplo, el concepto de *ut pictura poesis* de Horacio, es realmente el concepto de *Gesamtkunstwerk* asociado a Richard Wagner<sup>25</sup> el que termina por definir esta noción.

---

<sup>25</sup> De forma contraria a la creencia popular, el término *gesamtkunstwerk* no fue una invención del Wagner, sino de K.F.E: Trahndorff en su obra *Estética o Teoría de la Concepción del Mundo y el Arte* (1827), en la que lo emplea para justificar cómo las cuatro artes principales – del sonido de la palabra, música, mímica

Anuncia por primera vez esta cuestión en *Une lettre à Hector Berlioz*. En esta, Wagner habla del drama griego como la “obra artística por excelencia”, en la que la idea –por profunda que sea– logra manifestarse de forma clara e inteligible (Wagner: 1806). Atribuye estos resultados a la “alianza de todas las artes trabajando juntas por un mismo propósito” y termina planteando que “donde una de estas artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba inmediatamente [...] la esfera de acción de otra” (Ibid.).

Es así como surge la idea de que, con la unión de las artes, podría expresarse con una claridad mas satisfactoria lo que cada una de ellas no podría hacer de forma independiente. Esto trae consigo la consideración de que debería configurarse como una obra comunitaria, fruto de la colaboración de diferentes artistas y no como un producto individual. Supone la culminación de un recorrido hacia la totalidad de las artes (Aizpún Víchez: 2018, 3). Como se ve en lo expuesto por Wagner, durante el romanticismo se piensa en esta unidad de las artes de manera metafísica, de tal forma que existirían unos “trasvases internos entre ellas, que comulgan misteriosamente entre sí”; y consecuentemente, entender que las fronteras que las separan no son más que algo superficial, en tanto a que vendrían marcadas únicamente” por las diferencias expresivas y de técnicas utilizadas” (Ibid., 4).

En su momento, Wagner propuso la ópera como una “composición idónea” para la síntesis de las artes. Sin embargo, ya en su momento se criticó la decadencia de ésta en favor de la “perfección” del teatro griego. (Ibid., 20). Sin embargo, este deseo por la creación de una obra de arte total se configuró como uno de los principales objetivos de las manifestaciones culturales durante el siglo XX de la mano de las vanguardias y de los principales seguidores de Wagner, Adolphe Appia y Gordon Craig (Keska: 2004, 301). Asimismo, estudios más recientes han encontrado en la obra del cineasta Derek Jarman ciertas aspiraciones de lograr una síntesis de las artes (Ibid, 295).

A pesar de su distintivo carácter innovador neo-vanguardista, uno de los aspectos clave de la obra de Jarman es su vinculación y referencia al legado cultural del Reino Unido. De esta forma, se percibe en la obra del cineasta una clara vinculación estética con las artes plásticas –remitiendo a Constable, Turner, Blake o Bacon–, e influencias formales

---

y danza – traen de forma inherente la capacidad de congregarse para formar un único espectáculo. (Aizpún Víchez: 2018, 21)

y estilísticas en literatura –Marlowe, Shakespeare, Owen– y música –Britten– (Ibid., 296). Además, introduce en sus películas elementos ideológicos de manera directa y con una pesada carga emocional, tales como “la defensa de los derechos de las minorías sexuales, raciales, la crítica al gobierno de Margaret Thatcher, el planteamiento de ideas socialistas pacifistas, etc.” (Ibid., 297).

Aun cuando el “carácter multimedial” del cine lo aproxima a las teorías de la obra de arte total, éste se hace más patente “en la obra de los cineastas que no tratan de disimular la presencia de los elementos de las diversas artes ni tratan de conseguir un efecto de realismo” (Ibid., 302), y es precisamente aquí donde aparece Jarman.

En la mayoría de sus obras filmicas introduce elementos de pintura, escultura, teatro, literatura, poesía y música sin tratar de crear una obra homogénea. *War Requiem* es la película que se acerca más al paradigma de la obra total, la música *War Requiem* de Benjamin Britten, la poesía de Wilfred Owen, y las referencias pictóricas (John Martin, William Blake, Piero della Francesca) constituyen su estructura. Además, la película integra elementos de teatro, iconografía religiosa, alusiones al cine mudo (Eisenstein) y *All quiet on the western front* (1930), poesía de Keats y literatura de guerra, fragmentos de documentales, y de telediarios. (Keska: 20014, 304)

Podemos plantear ahora la teoría del *drag* como la nueva forma de arte total, ya que además Sebrelí relaciona directamente esta noción con el mundo del espectáculo. Como se viene anunciando, dispone de la capacidad hacer trabajar diversas disciplinas artísticas en favor de un mismo fin, que es conseguir una experiencia multisensorial que envuelva al espectador. Si lo comparamos estrictamente con la definición que recoge Monika Keska de Juan José Sebrelí, éste define el arte total como “una fusión del arte y la vida, relacionada con la estetización de la realidad”, así como una “concepción mística del artista como individualidad excepcional para la comunidad” y que se lleva a cabo de manera “colectiva y participativa” (Sebrelí:2002, 293; en Keska: 2004, 299). Vayamos por partes.

Primero, debe ser una “fusión del arte y la vida”. La primera condición la cumple por naturaleza, siendo una forma artística emanada de la experiencia –que podríamos denominar colectiva– vivida por personas de una misma comunidad. Además, la “estetización de la realidad” es también una de las características del *drag*, llevándolo a

su máxima mediante los códigos estéticos del *camp*. En ambos casos, se trata de esfuerzos de significación para unificar todos los componentes posibles de su práctica.

Segundo, la “concepción mística” de un *drag performer* como “un individuo excepcional” para su comunidad no suena tan descabellada, en la medida en que la audiencia LGTBIQ+ ha depositado desde el primer momento en estos artistas la categoría de portavoz y referente. Sin ir más lejos, fue precisamente un grupo de mujeres racializadas trans en *drag* quienes iniciaron el Movimiento de Liberación LGTBIQ+ que ha dado lugar a la existencia del colectivo tal y como lo conocemos.

Tercero, si bien la performance *drag* no tiene porqué ser necesariamente colectiva, es muy excepcional que sea una producción llevada a cabo por una sola persona; sobre todo desde que el *drag* se profesionaliza. Desde este momento, empiezan a aparecer equipos especializados que se organizan alrededor de los artistas para, con su ayuda, poder ejecutar la *visión* que éstos quieran proyectar –bien en términos de diseño de moda, confeccionamiento de pelucas, joyería, diseño de la escenografía, músicos, técnicos audiovisuales, etc.–. Además, por el tipo de registros en los que se desenvuelve, la participación es accesible, tanto si el *performer* apela directamente a la audiencia para obtener una respuesta, como si esta reacciona e interviene por sí misma.

Se asienta sobre estos términos la potencialidad del *drag* como nueva obra/ forma de arte total, como nuevo *Gesamtkunstwerk*. Aun habiéndose gestado desde las orillas de la marginalidad social alrededor de un colectivo minorizado, ha sido capaz de elevarse hasta las esferas culturales hegemónicas y ofrecer un espectáculo que se supera a sí mismo permanentemente mediante una diferenciada síntesis interdisciplinar.

#### **Análisis del proceso de capitalización del formato (5.4)**

Se encontró la manera de convertir los productos culturales de la subcultura *queer* en aptos para un público familiar –cosa que antes hubiera sido impensable–, de la misma forma que se ha conseguido exportar el *voguing* originado en la escena *ballroom* de Nueva York “a unos niños en Rusia”. Pero tal y como señala Kyle Kucharski, “esto tiene un precio”, y es el hecho de que, inevitablemente, habrá matices que se pierdan en el proceso de transición (Kucharski: 2018, 13).

No es fácil discernir la relación exacta entre “el salto al *mainstream* de la lucha por los Derechos LGTBIQ+” y el éxito de RuPaul, pero no es difícil anticipar que ambos se han utilizado como productos dentro de un mismo entorno cultural. Además, si se intenta medir el cambio social “utilizando las concepciones neoliberales tradicionales de inclusión y conciencia social alterada”, el *drag* que se difunde a través de *Drag Race* parece ser “indudablemente más generalizado” que la variedad que se desarrolla naturalmente en la escena *ballroom* (Willsbrough: 2019, 63). Dicho de otra forma, parte de la capa brillante de barniz que cubría el “núcleo” de esta práctica ha comenzado a astillarse (Montgomery: 2019).

Dicho lo anterior, el hecho de que *Drag Race* despliegue una imagen del *drag* como “un esfuerzo consumista que intenta transformar las percepciones [...] de la audiencia y ganar capital” no erradica de ninguna forma el resto de las variedades de *drag*. Así, las familias que orbitan alrededor de la escena *ballroom* continúan articulándose como espacios privados y seguros, a menudo manteniendo las puertas abiertas a aquellos que, de otra forma, serían alineados por la vida social hegemónica” (Willsbrough: 2019, 2 – 3).

El proceso de capitalización del formato se convierte entonces en un arma de doble filo: Por un lado, se ha configurado como una de las mayores industrias del entretenimiento, dando pie al desarrollo de carreras que ascienden directamente al estrellato. Por otro, exige que se conviertan en un “producto de infinita consumición” (Kucharski: 2018, 13).

### **Consecuencias positivas (5.4.1)**

Tal y como señala Litwiler, muchos performers atribuyen este incremento de visibilidad al éxito de *Drag Race*, atribuyéndole incluso el reconocimiento de educar a una más amplia franja cultural, logrando la aceptación de los *drag performers* (Litwiler: 2020, 208).

*Drag Race* ha tenido el efecto de insertar lo que una vez fue una subcultura en la cultura pop convencional, con innumerables consecuencias. Las reinas en esta comunidad se sentían más cómodas presentando su *drag* en público mientras participaban en actividades cotidianas, como ir de compras, porque su género era reconocido y se le atribuía el estatus de estrella. (Ibid.; trad. del autor)

Permitió mostrar el *drag* a audiencias que, de otra forma, no habrían tenido la oportunidad de asistir a un espectáculo en directo<sup>26</sup> (Kucharski: 2012, 9). Tanto la documentación que ha realizado el programa del gran trabajo que hay detrás de una actuación, como el fenómeno de masas en el que se convirtió, trajo consigo la posibilidad de que los artistas dispusieran de nuevas y mejores oportunidades. Además, “produce una cierta sensación de prestigio” desde el momento en que se es elegido para participar en el programa, sin importar cuanto tiempo se esté en la competición, ya que no deja de ser una “oportunidad para difundir su nombre e imagen a todo el mundo” (Ibid., 12).

Estas oportunidades no solo se tradujeron en unos artistas mejor pagados, sino también en la apertura de formatos alternativos que se centran también en la difusión del arte *drag*. Pero, formatos que están “menos preocupados por la belleza y más por el valor del impacto” (Ibid., 11), que apuestan por estilos y performers que no se han visto antes, y que, en definitiva, dinamizan el empuje de los límites del *drag*. En este contexto surge el ya mencionado *Dragula* de los Hermanos Boulet. El arte que difunde se ocupa esa “tierra de nadie” que se produce entre las diferentes identidades de género, remezclando conceptos o rechazando las nociones del género por completo para así, abrir nuevas vías en términos de identidad en la sociedad hegemónica, y dar paso a “nuevas interpretaciones que son cada vez más complejas y variadas” (Ibid., 10).

### **Consecuencias negativas (5.4.2)**

Con la creciente difusión de la que el *drag* “disfruta bajo la mirada *mainstream*” viene una menor capacidad para un impacto significativo en el espectador, lo que podría terminar suponiendo la “corrosión de toda su potencia” como disciplina artística (Ibid., 11). Para que el *drag* mantenga su estatus, debería conservar su posición como una forma artística potencialmente subversiva –y decisivamente transgresora–, de tal manera que debe de seguir con la exploración de la –todavía– latente discordia existente entre el mundo *queer* y la cultura hegemónica.

El hecho de que se haya producido un cambio tan drástico y en tan poco tiempo –en términos de audiencia–, “hizo saltar algunas alarmas”, en tanto en que gran parte de la

---

<sup>26</sup> Tanto si es porque reside en el rural, si esta práctica está penalizada en el país de residencia, o por cuestiones de edad, etc.

comunidad ve sólo se esta dando voz a un tipo concreto de *drag*, que, de alguna forma, “pretende dictar la dirección del resto de la comunidad” (Kucharski: 2018, 9). Para otros, la imagen de reina con la que comercia *Drag Race* se convierte en un *drag comercial*, que representa a “individuos queer desinfectados y des-sexualizados”, aptos para un consumo masivo del público normativo (Willsbrough: 2019, 29. De esta forma, “la conversación ha terminado desembocando en la idea de que el *drag* se ha “gentrificado”.

Se ha convertido en una oportunidad común de mofa de la que sacar dinero, vender productos y promover las carreras de aquellas reinas que encajan en la descripción general de una concursante preparada para *Drag Race*: bonita, glamurosa e interpretada por un hombre. (Kucharski: 2018 10; trad. del autor)

Parece curioso que ésta sea la imagen a la que RuPaul haya querido dar más visibilidad cuando en su programa hace referencia frecuentemente a *Paris Is Burning* como forma de legitimarse. Sin embargo, sus actos parecen ignorar el hecho de que la mayoría de las personas que aparecen en el documental eran mujeres trans que participaban activamente del *drag* en los espacios del *ball* (Willsbrough: 2019, 20 – 21).

Otro de los problemas emanados del fenómeno *Drag Race* es que tiende a enmarcar la estética *camp* como “eminente masculina, gay y blanca” (Schottmiller: 2017, 119 – 120). Así, se está corriendo el riesgo de cosificar lo blanco como el estándar, desplazando las prácticas culturales no blancas de tal manera que se “limita el potencial político del *camp* para la subversión de las ideologías dominantes” (Ibid., 120). En última instancia, *Drag Race* parece reflejar la jerarquía racial que existe ampliamente en la conciencia estadounidense (Willsbrough: 2019, 17)

Todavía cabe señalar que en el presente *post-DragRace*, la profesionalización –especialmente de la esfera más normativa– del *drag* ha tenido una muy mala repercusión, en tanto en que se están dando casos en los que mujeres transexuales son “percibidas como si estuvieran en *drag*” (Litwiller: 2020, 609). Por lo tanto, la imagen difundida de la *drag queen* por los medios hegemónicos se convierte “en un mecanismo de vigilancia para las personas trans” (Ibid.).

Así, a modo de cierre y recurriendo a las palabras de Kyle Kucharski, este proceso de gentrificación del *drag* supone la apropiación de “un rincón sagrado de la cultura *queer* por parte del público convencional”. Lo único que éste busca es ese elemento de impacto,

quiere una muestra de algo emocionante, pero no deja de ser cómplice de “la perpetuación de políticas sociales que dañan directamente a esos mismos artistas *drag*” (Kucharski: 2018, 12).

## 6 – Conclusiones

Parte de la fascinación actual que genera el *drag* es su habilidad para producir una diversidad tan amplia de reacciones –en su mayoría positivas–, en contextos y audiencias tan diferentes de las que en un primer momento alcanzaba. Aunque esto no puede eclipsar el hecho de que el proceso de “gentrificación” al que el *drag* se ha visto sometido haya dejado a la audiencia normativa con unas expectativas más bien estrechas de lo que un *drag performer* es, o debe hacer. El *drag comercial* se ha apropiado de los códigos estéticos del camp para legitimar esta práctica cultural *queer*, pero lo ha hecho mediante un “lavado de cara” que lo presenta de manera más normativa.

La polifonía de voces, estilos e identidades combinan sus múltiples significados en favor de la creación de un espectáculo que trasciende a lo sentidos y apela directamente a las emociones e identidades de los espectadores. Una nueva forma artística con la potencialidad suficiente como para reabrir la conversación en el ámbito de la historia del arte de la posibilidad de una nueva forma de totalidad de las artes.

Recurriendo ya para concluir a las palabras de la *drag* Monique Heart: *Facts are facts!* “El *drag* [se asienta] como nueva forma de arte total”.

---

## 7 – Bibliografía

Aizpún Víchez, I. (2018). La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán. *Revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica*, 8 (1), 1 – 27. DOI 10.15517/H.V8I1.31464

Baker, P. (2019). What is Polari?. En *FABULOSA! The Story of Polari, Britain's Secret Gay Language*. Londres: Reaktion Books LTD. (1 – 17). eISBN 9781789141689

Barrett, R. (2017). From Drag Queens to Leathermen. En *From Drag Queens to Leathermen: Language, gender and gay male subcultures* (1 – 32). Oxford University Press.

Belbel, M<sup>a</sup>. J. (2012). Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español. En *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (160 – 194). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Britto García, L. (1984). Cultura, Contracultura y Marginalidad. En *Nueva Sociedad*, 73, 38 – 47.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Nueva York: Routledge.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.

Crimp, D. (2005) *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. García Agustín, E. (Trad.). Madrid: Akal.

Doonan, S. (2019). *Drag: The Complete Story*. Nueva York: Laurence King Publishing.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. González Martín, D. y Martínez Perucha, D. (Trads.). Madrid: ABADA Editores (publicación original de 2004).

Hebdige, D. (1979). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.

Humphreys, L. (1979). Exodus and identity: The emerging gay culture. En Levine, M.P. (ed.) *Gay men: The sociology of male homosexuality*. Nueva York: Harper and Row. 134–147.

Newton, E. (1972). *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press.

RuPaul (1995). *Letting It All Hang Out: an Autobiography*. Hyperion, Nueva York.

Schottmiller, C. (2017). “Excuse my Beauty!”: Camp Referencing and Memory Activation on RuPaul’s Drag Race. En Drushel, B.E. (Ed.) *Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives* (111 – 129), Londres: Lexington Books.

Stepić, N. (2016) From Dynasty to Voguing: Tracing the Queer Family in Jennie Livingston’s *Paris is Burning* (1990). En Srpska, M. (Au.), *Cruces de Género de la Literatura Serbia y Anglófona* (147 – 163). Centro de Estudios Interdisciplinarios en Sociedad y Cultura, Universidad de Concordia.

Zervigon, A.M. (2004). Drag Shows: Drag Queens and Female Impersonators. En Summers, C. (Ed.), *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater* (89 – 91). Jersey: Cleis Press.

## 8 – Webgrafía

Bailey, F.; Barbato, R. (1998). *Party Monster: The Shockumentary* [Documental]. World of Wonder. Disponible en <https://www.wowpresentsplus.com/videos/party-monster-klub-kids-doc-wow-tv-ready>

Bernstein, J. (15 de agosto, 2018). “Wigstock Returns from the Dead”. *The New York Times*. Recuperado en línea el 8 de febrero del 2021, de <https://www.nytimes.com/2018/08/15/style/drag-festival-wigstock-lady-bunny.html>

Bollen, C. (3 de septiembre, 2019). “Walt Cassidy walks us through the Wild Glamorama of New York City’s Club Kids”. *Interview Magazine*. Recuperado en línea el 26 de febrero del 2021, de <https://www.interviewmagazine.com/culture/walt-cassidy-waltpaper-new-york-city-club-kids>

Cambridge University Press. (s.f). Subculture. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en línea el 20 de marzo del 2021, de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/subculture>

Farmer, J.S.; Henley, W.E. (1909). *Slang and its Analogues. A Dictionary Historical and Comparative of the heterodox speech of all classes of society for more than three*

*hundred years*. Vol. I. A–B. (año de publicación del libro original, 1891). p 321. Recuperado en línea el 15 de diciembre del 2020, de <https://archive.org/details/slangitsanalogue01farm/page/n5/mode/2up>

Fernández Cruz, M. (23 de abril, 2018). “La historia de Pink Flamingos: cómo se hace terrorismo cinematográfico con 12 mil dólares”. *La Nación*. Recuperado en línea el 18 de febrero del 2021, de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/la-historia-de-pink-flamingos-como-se-hace-terrorismo-cinematografico-con-12-mil-dolares-nid2126379/>

Harrington, R. (6 de abril, 1997). “Revenge of the Gross-Out King! John Waters’s Pink Flamingos Enjoys a 25<sup>th</sup>-year Revival”. *Washington Post*. Recuperado en línea, el 18 de febrero del 2021, de <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/review97/fpinkflamingos.htm>

Imaginario, A. (2019). “Contracultura”. En *Significados*. Recuperado en línea el 20 de marzo del 2021, de <https://www.significados.com/contracultura/>

Imaginario, A. (2019). “Subcultura”. En *Significados*. Recuperado en línea el 20 de marzo del 2021, de <https://www.significados.com/subcultura/>

Jordenö, S. (Directora). (2016) *Kiki – Live your Truth* [Documental]. Co-producción Hard Working Movies & Story AB. Disponible en <https://www.amazon.com/Kiki-Chi-Mizrahi/dp/B06X9M34CY>

Keska, M. (2004). La búsqueda de la obra de arte total en el cine contemporáneo: Derek Jarman. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 295 – 306. Recuperado el 8 de febrero del 2021, de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20703&dsIDhttp://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-593817C1-C9DC-CAB3-7D56-0E6AB98FCD22&dsID=Documento.pdf>

Kucharski, K. (2018). “The Gentrification of Drag”. *CUNY Academy Works*. Recuperado en línea el 18 de diciembre del 2020, de [https://academicworks.cuny.edu/gj\\_etds/294](https://academicworks.cuny.edu/gj_etds/294)

Leavell, J. (17 de enero, 2018). “Dragula is Loud, Weird, and Pisses on Heteronormativity”. *Vice*. Recuperado en línea el 20 de marzo del 2021, de <https://www.vice.com/en/article/vbyjm3/dragula-is-loud-weird-and-pisses-on-heteronormativity>

Litwiller, F. (2020) Normative drag culture and the making of precarity. *Leisure Studies*, 39 (4), 600 – 612. Recuperado en línea el 18 de diciembre de 2020, de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02614367.2020.1800798>

Livingston, J. (1990) *Paris is Burning* [Documental]. Miramax Films. Disponible en [https://www.primevideo.com/detail/Paris-is-Burning/0GZ37BITH14X9IN25OUW49AV16?\\_encoding=UTF8&language=es\\_ES](https://www.primevideo.com/detail/Paris-is-Burning/0GZ37BITH14X9IN25OUW49AV16?_encoding=UTF8&language=es_ES)

López, A. (30 de junio, 2020). Marsha P. Johnson: La mujer transgénero que inspiró la celebración del Orgullo LGTBI. *El País*. Recuperado en línea el 19 de diciembre del 2020, de <https://elpais.com/sociedad/2020-06-30/marsha-p-johnson-la-mujer-transgenero-que-inspiro-la-celebracion-del-orgullo-lgtbi.html>

Macdonald, F. (20 de agosto, 2017). Polari, el extraordinario lenguaje secreto de los gays en Reino Unido cuando ser homosexual era ilegal. *BBC Culture*. Recuperado en línea el 21 de diciembre de 2020, de <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-40843367>

Mérida, M. (3 de septiembre, 2015). Lo que pasaba en Studio 54, (por suerte) no se ha quedado en Studio 54. *Vogue*. Recuperado en línea el 26 de febrero del 2020, de <https://www.vogue.es/moda/news/articulos/las-fiestas-de-studio-54-libros-andy-warhol-jerry-hall-bianca-jagger/23479>

Moncrieff, M.; Lienard, P. (2017). A Natural History of the Drag Queen Phenomenon. *Evolutionary Psychology*, Abril - Junio, 1 – 14. <https://doi.org/10.1177/1474704917707591>

Montgomery, H. (2 de octubre del 2019). Is RuPaul's Drag Race Good for Drag?. *BBC: Culture*. Recuperado en línea el 5 de febrero del 2020, de <https://www.bbc.com/culture/article/20191002-is-rupauls-drag-race-a-good-thing-for-drag>

Moore, R. (Moore, R. (2013) Everything else is drag: Linguistic drag and gender parody on RuPaul's Drag Race. *Journal of Research in Gender Studies*, 3 (2), 15 – 26. Recuperado en línea el 19 de diciembre de 2020, de [https://www.academia.edu/8432036/Everything\\_Else\\_is\\_Drag\\_Linguistic\\_Drag\\_and\\_Gender\\_Parody\\_in\\_RuPauls\\_Drag\\_Race](https://www.academia.edu/8432036/Everything_Else_is_Drag_Linguistic_Drag_and_Gender_Parody_in_RuPauls_Drag_Race)

Oxford University Press (s.f.). Drag. En *Oxford Advanced American Dictionary*. Recuperado en línea el 15 de diciembre del 2020, de [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american\\_english/drag\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/drag_1)

Satenstein, Liana. (27 de febrero, 2018). “Yes, Fecal Matter Is the Name of an Instagram You Should Be Following”. *Vogue*. Recuperado en línea el 23 de marzo del 2021, de <https://www.vogue.com/vogueworld/article/fecal-matter-instagram-duo-to-follow>

Schottmiller, C. (2018). “A Drag Primer: Situating *RuPaul’s Drag Race* Within Academic Drag Studies”, presentado en la Conferencia PCA de Indianápolis el 29 de marzo. Recuperado en línea el 2 de febrero del 2021, de [https://www.academia.edu/36297392/A\\_Drag\\_Primer\\_Situating\\_RuPauls\\_Drag\\_Race\\_Within\\_Academic\\_Drag\\_Studies](https://www.academia.edu/36297392/A_Drag_Primer_Situating_RuPauls_Drag_Race_Within_Academic_Drag_Studies)

Simmons, N. (2014). Speaking Like a Queen in RuPaul’s Drag Race: Towards a Speech Code of American Drag Queens. *Sexuality & Culture*, 18, 630 – 648. Recuperado en línea el 2 de febrero del 2021, de <https://www.semanticscholar.org/paper/Speaking-Like-a-Queen-in-RuPaul%E2%80%99s-Drag-Race%3A-a-Code-Simmons/653f60399777fd9464f92e053cbc6ea890b1180c#citing-papers>

Solarin, A. (29 de junio, 2018). “Juno Birch takes makes an art out of taking a piss”. *Dazed Digital*. Recuperado en línea el 23 de marzo del 2021, de <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/40526/1/juno-birch-makes-an-art-out-of-taking-the-piss>

Stabbe, O. (11 de abril, 2016). Queens and queers: The rise of drag ball culture in the 1920s”. *National Museum of American History*. Recuperado en línea el 13 de febrero de 2021, de <https://americanhistory.si.edu/blog/queens-and-queers-rise-drag-ball-culture-1920s>

Them. (20 de septiembre, 2018). InQueery: Trixie Mattel breaks down the history of “Drag”. *Them*. Recuperado en línea el 25 de noviembre del 2020, de <https://www.them.us/story/inqueery-drag>

Townsend, E. (2 de diciembre, 2017). “Beyond the Drag Event Horizon”. *New York Times*. Recuperado en línea el 8 de marzo del 2021, de <https://www.nytimes.com/2017/12/02/style/drag-queens-are-goth.html>

Villanueva Jordán, I.A. (2014). *Poética y política del dragqueenismo limeño: Discursos y performance legitimadores* [Trabajo fin de grado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Recuperado en línea el 2 de febrero del 2021, de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5635>

Wagner, R. (22 febrero, 1860). Une lettre à Hector Berlioz. *Journal des débats politiques et littéraires*. Paris. Recuperado en línea el 6 de febrero del 2021, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k452258x/f2.item.r=wagner>

Willsbrough, J. (2019). *CATEGORY IS: RELIGIOUS "REALNESS" A Consideration of Disparate Subjectivity via "RuPauline Drag" and the House of Labeija* [Trabajo de fin de Master, B.A., Lipscomb University] en <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1331&context=thesis>

Kerber, J. (Dir. Fotografía); Hanson, M (Prod. Ejecutivo. (2018). All Star-Spangled Variety Show (Temporada 4, Episodio 1). En *RuPaul's Drag Race All Stars*. World of Wonder: Los Angeles. Disponible en <https://www.wowpresentsplus.com/rupaul-s-drag-race-all-stars/season:4/videos/all-star-spangled-variety-show-rupaul-s-drag-race-all-stars-ep-401>

## 9 – Anexos

---



Figura 1.  
Fotograma Divine (Glenn Milstead) en la película *Pink Flamingos* (1972), dirigida por John Waters.



Figura 2.  
Fotografía Bianca Jagger, de Rose Hartman (2 de mayo de 1997) en *Studio 54*.



Figura 3.  
Fotografía para la primera  
campana VIVA GLAM (MAC  
Cosmetics) de 1994, de Albert  
Sánchez



Figura 4.  
Retrato de Hungry para  
“Infestation and Decay”, de  
Philip Prokopiou



Figura 5.  
Ilustración. “Human Groceries”,  
Juno Birch, 2018.



Figura 6.  
Fotogramas de Manila Luzon en  
*RuPaul’s Drag Race All Stars* (T. 4,  
Ep. 1), 2018.